Deutsche Philologie

Johann Elias Schlegels Luſtſpiele

mit beſonderer Berückſichtigung ihrer formalen Geſtaltung

Inaugural-Diſſertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philoſophiſchen Fakultät
der Schleſiſchen Friedrich-Wilhelms-Univerſität
zu Breslau

vorgelegt von

Herbert Rodenfels

aus Glatz

Breslau 1938

Druck: NS-Druckerei, Breslau 2, Flurſtraße 4

Referent: Professor Dr. Dr. Paul Merker

Korreferent: Professor Dr. Friedrich Ranke

Examen rigorosum: 20. Januar 1937

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät
der Universität Breslau

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549821_0036

Inhalt

Seite

Grundsätzliches 7
Das deutsche Lustspiel zur Zeit Gottscheds 8
Schlegels Komödientheorie 11
Kurze Literaturübersicht 13

I. Würdigung der einzelnen Lustspiele

1. Der Geschäfftige Müßiggänger 16
2. Die Pracht zu Landheim 22
3. Der gute Rat 26
4. Der Geheimnisvolle 28
5. Die stumme Schönheit 38
6. Der Triumph der guten Frauen 42

II. Würdigung der Lustspiele insgesamt

1. Die Intrigen 54
2. Die Charaktere 58
3. Die Komik 61
4. Das Milieu 62
5. Der Sprachstil 63
6. Die drei Einheiten 67
7. Schlegel und Holberg 71
8. Schlegel und die Franzosen 73
9. Schlegel als Vorläufer des Klassizismus 75

Grundsätzliches

Diese Arbeit versucht es, an den Lustspielen von Johann Elias Schlegel[1]) Werke des 18. Jahrhunderts aus den Bedingungen dieser Zeit heraus zu betrachten, in ihre Besonderheiten einzudringen, die Gestaltung ihrer Charaktere und ganz besonders ihren Aufbau klarzulegen. Die dabei angewandten Formanalysen verwenden die Formtypen, wie sie der Münchener Musikwissenschaftler Alfred Lorenz aufgestellt hat[2]). Die außerordentlich wichtigen Erkenntnisse von Lorenz sind keineswegs rein musikalischer Art, sondern erstrecken sich auch auf die Dichtung und geben uns erst die Möglichkeit, das Geheimnis der künstlerischen Form wirklich zu ergründen und auszusprechen. Der Begriff des „Bogens" ist der Baukunst entnommen und trifft für die Literatur genau so zu wie für die Musik. Der Begriff des „Bar" ist ein dichterischer Begriff, der von Lorenz im Anschluß an Richard Wagner für die Musik umgedeutet wurde. Er stammt bekanntlich von den Meistersingern. Lorenz weist diese Formen aber nicht nur bei Richard Wagner nach, sondern auch bei den Jugendopern des am Ende des 17. Jahrhunderts und zu Anfang des 18. Jahrhunderts schaffenden Italieners Alessandro Scarlatti (1659—1725)[3]). Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts selbst entnimmt ihre meisten Begriffe der Ästhetik der Dichtkunst[4]). Daß die Frage der künstlerischen Form eine der wichtigsten der gesamten Kunstwissenschaft darstellt, ist wohl allgemein anerkannt. Aber an die Stelle von bloßen gefühlsmäßigen Äußerungen und feinsinnigen Einzelbemerkungen hat Lorenz klare, sichere Begriffe gesetzt.

Die Berechtigung, sich dieser Begriffe auch für die Beurteilung dichterischer Formen zu bedienen, scheint gegeben zu sein, um so mehr, als bereits eine Arbeit vorliegt, die es mit Erfolg versucht hat, an diesen Maßstäben die Form einer romantischen Dichtung klarzulegen[5]).

---

[1]) Joh. Elias Schlegels Werke, hrsgb. von Johann Heinrich Schlegel. Kopenhagen und Leipzig. Bd. I 1761, Bd. II 1762, Bd. III 1764, Bd. IV 1766, Bd. V 1770.

[2]) Alfred Lorenz: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Band I: Der musikalische Aufbau des musikalischen Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen". Berlin 1924.

[3]) Alfred Lorenz: Alessandro Scarlattis Jugendoper. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Oper. Augsburg 1927.

[4]) Johann Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister, 1735.

[5]) Günther Reichardt: Die innere Form der Romanzen vom Rosenkranz von Clemens Brentano. Erkenntnisse zum romantischen Formwillen. Diss. Breslau 1934.

Das deutsche Lustspiel zur Zeit Gottscheds

Das barocke Lebensgefühl und mit ihm die barocke Kunst hat am Anfang des 18. Jahrhunderts ihr Ende erreicht. Barocke Lebensfülle, gewaltige Spannungen und barocker Formenreichtum hatten sich auch im Lustspiel geäußert, und zwar besonders in vier Punkten:

1. in formaler Vielgestaltigkeit, die man oft als Formlosigkeit bezeichnete,
2. in feststehenden Charaktertypen, die in der Affektenlehre begründet sind,
3. in einem derben, oft unanständigen und groben Ton,
4. in der Improvisation, die ihren Höhepunkt in dem Hanswurst fand.

Der Schauspieler war damals an dem Dichtwerk als solchem in ungleich stärkerem Maße beteiligt als etwa heutzutage, denn die Improvisation war ihm nicht nur erlaubt, sondern sie wurde sogar gefordert. Die Hauptaufgabe einer jeden Epoche ist es zunächst immer gewesen, die vorhergehende, auf deren Boden sie doch gewachsen ist, möglichst gründlich abzutöten. Immer haben in der Kunst die Söhne ihre Väter erschlagen, und erst spätere Zeiten haben erkannt, wieviel beide gemeinsam haben. Diese Aufgabe, den barocken Geist in der Dichtung auszutilgen und dem neuen Geist der Aufklärung Raum zu schaffen, hat Gottsched für fast alle Gebiete der Literatur gründlich erfüllt, auch auf dem Gebiete des Lustspiels. In diesem Bestreben ist er freilich nicht so fein und geistreich wie die Franzosen, sondern er ist gründlich und pedantisch. So fordert er für das Drama die Einheit des Ortes, der Zeit und selbstverständlich der Handlung. Er sucht der Wahrscheinlichkeit, der „Vernunft" überall ihr Recht werden zu lassen und erläßt eine Fülle von Einzelvorschriften. Seine Bedeutung ist lange Zeit verkannt worden, da man in ihm nur einen Pedanten sehen wollte. Aber zweifellos hat er auch eine Reihe von wertvollen Anregungen gegeben. Größere und fruchtbarere Geister sind natürlich dann über ihn hinausgewachsen, aber er ist und bleibt einer der wichtigsten Wegbereiter der deutschen Klassik.

Wie die ganze Dichtkunst, wollte er auch das Lustspiel in feste Regeln zwingen. Die Komödie sollte nicht mehr nur dem Vergnügen dienen, sondern in geeigneter Form eine moralische Lehre vermitteln. Da Gottsched die bei seinem Auftreten vorliegenden Werke der deutschen Komödienliteratur ablehnte, mußte er sich fremde Vorbilder suchen. Das französische ernste Drama und das französische Lustspiel schienen ihm für diese Zwecke besonders geeignet. In seiner „Schaubühne"[6]),

[6]) Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet und mit einer Vorrede, hrsgb. von J. C. Gottsched, Leipzig 1741.

die er 1740 ankündigt, wollte er in den ersten drei Bänden Übersetzungen von Franzosen bringen, die als Muster für deutsche Dichter dienen sollten, und im dritten Band schreibt er im Vorwort[7]): „Wenn muntere Dichter so viel gute Muster vor Augen haben, so können sie sich schon den Geschmack so bilden, daß sie weiter keine Hülfe der Ausländer bedürfen." Molière schätzte er nicht, wie aus einer Bemerkung in seiner Einführung zu der „Ungleichen Heirat" der Gottschedin hervorgeht, wo es heißt: „Sie hat sich darin mehr die edle Art der Lustspiele des Herrn Destouches, als die niedrige Molière'sche Komödie zum Muster genommen[8])."

Die Übersetzungen Destouches, die in der „Schaubühne" erschienen, stammten von Gottscheds „geschickter Freundin", doch verloren sie dabei viel von ihrem ursprünglichen Wert, da die Gottschedin sie veränderte. Hören wir, was Gottsched über den „Verschwender" von Destouches sagt: „Die Namen, Reden und Sitten der Personen in diesem Stücke sind, wie in dem ersten Theile gemeldet worden, alle auf deutsche Art eingerichtet: damit der Zuschauer nicht nötig habe, sich in Gedanken in ein fremdes Land zu versetzen; als welches bey den meisten Lustspielen eine Schwierigkeit, ja wohl gar einen Widerwillen erwecket[9])."

Der zweite ausländische Dichter, der Gottscheds Beifall erregte, war Holberg. Die nüchterne Art des Dänen, der ohne Gefühl seine Charaktere scharf hervorhebt und Schwächen seiner Umgebung geißelt, der einigermaßen die Regeln des Ortes und der Zeit beachtet, erschien ihm als Bestätigung für seine Anschauungen. Und so sehen wir, daß Holberg mit drei Lustspielen in der „Schaubühne" vertreten ist. Wenn der Däne sich in Deutschland einer großen Beliebtheit erfreute[10]), so lag das sicher nicht an den Gründen, die ihn Gottsched wert machten. Die vielfach äußerst witzigen Situationen, der volkstümliche Ton und die Derbheit seiner Sprache, ferner die Tatsache, daß er den Kleinbürger und den Bauern realistisch in seinem eigenen Milieu darstellt, sicherten ihm den Beifall des Theaterpublikums.

Wenn wir nun danach fragen, wie sich Gottscheds Bemühungen auf das deutsche Original-Lustspiel ausgewirkt haben, so ist zunächst wenig von einem Fortschritt zu merken. Von den 19 Lustspielen der „Schaubühne" sind nur neun deutsche Originale von Schlegel, Quistorp und der Gottschedin, das übrige sind Übersetzungen. Die Gottschedin, die zwar mehr Begabung für die Komödie als ihr Gemahl hatte, unternahm eine Anzahl von Versuchen[11]), doch waren die Ergebnisse nicht selb-

[7]) Seite 19.
[8]) IV. Teil 1743, Seite 10.
[9]) VI. Teil, Seite VI, VII.
[10]) Vgl. Carl Roos: Det 18. Aarhundredes tyske Oversaettelser of Holbergs Komedier, 1922, Kopenhagen.
[11]) Lustspiele der Gottschedin, hrsgb. von Buchwald und Köster, 2 Bände, 1908—09. Schlenther, Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie, 1885.

ständige Lustspiele, sondern freie Bearbeitungen, die den Originalen durchaus nachstanden und im Ton keinesfalls besser waren als die Stücke Christian Reuters oder Henrici-Pikanders. Wenn Lessing von der „Hausfranzösin" — die sehr stark von Holberg beeinflußt ist — sagt, daß sie nicht allein „niedrig und platt und kalt" sei, sondern „noch obendarein schmutzig, ekel und im höchsten Grade beleidigend"[12]), so scheint uns das Urteil berechtigt. Die „Ungleiche Heirat" der Gottschedin wird von ihrem Mann folgendermaßen angepriesen: „... so kann man dieses Lustspiel allen, die sich bey uns auf die comische Schreibart legen wollen, zu einem Vorbilde anpreisen"[13]). Doch ist dieses Stück das langweiligste, das man sich denken kann. In fünf Akten wird dem Zuhörer ohne Witz und Geist klargemacht, daß die Absicht eines Bürgerlichen, eine Adelige zu heiraten, etwas Verkehrtes ist. Bis zur Ermüdung spricht Herr von „Ahnenstolz" das ganze Stück hindurch von seinen Ahnen und von seinem lückenlosen Stammbaum. Das gleiche tut Herr von „Wildholz", der mit derselben den Zuhörer erlahmenden Ausdauer von seinen und seiner Vorfahren Erfolgen auf der Jagd erzählt. Um die Einheit des Ortes einzuhalten, werden Szenen eingefügt, die nur den Zweck haben, Personen von der Bühne zu entfernen.

Der zweite Verfasser von Original-Lustspielen, die in der „Schaubühne" erschienen, ist der aus Rostock stammende Gottschedschüler Quistorp, den Erich Theodor Schmidt als einen „Sudler und Pedanten" bezeichnet. Und es ist in der Tat eine höchst unappetitliche Angelegenheit, wie in den „Austern" einem Unerfahrenen verfaulte Austern als Delikatesse vorgesetzt werden. Es ist erstaunlich, daß Gottsched dieses Stück in seine Sammlung aufgenommen hat. Die anderen beiden Stücke: „Der Bock im Prozesse" (1744) und der „Hypochondrist" (1745), die ebenfalls in der „Schaubühne" zum Abdruck kamen, sind Charaktertypen-Lustspiele, in denen, wie bei Molière, ein Charakter sich in vielfacher Weise in seiner Absonderlichkeit äußert.

Wenn wir uns außerhalb der „Schaubühne" umsehen, so bleiben auf diesem Gebiete nur einige wenige Namen übrig. Der bedeutendste Lustspieldichter ist wohl der derbsatirische, freilich urwüchsig komische plattdeutsche Dramatiker Hinrich Borkenstein (1705—1777), der mit seinem „Bookesbeutel" (1742) die Hamburger Lokalposse begründet[14]). Das Stück verulkt unter dem Einfluß Holbergs veraltete Anschauungen in frischer, lebendiger Weise und bildet gegenüber der trockenen Sphäre um Gottsched einen erheblichen Fortschritt.

„Die Geistlichen auf dem Lande" (1743) von Johann Christian Krüger (1722—1750), der vom Theologiestudium zum Schauspielberuf abschwenkte, sind eine Satire auf den geistlichen Stand, und in

[12]) Dramaturgie, 26. Stück.
[13]) Schaubühne, IV. Teil, Seite 11.
[14]) Neu hrsgb. von F. Heitmüller (Deutsche Literaturdenkmale 36), 1896.

seinen „Candidaten“ (1747) macht Krüger sich mit einer unerfreulichen Mischung von Witz und Rührseligkeit über die Sittenverderbnis der höheren Stände lustig. Immerhin stellt Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie fest, daß Krüger „Talent zum niedrig Komischen“ hatte und „unsere Bühne an ihm viel verloren habe“[15]). Auch Gellerts „Betschwester“ (1745) gehört zu den Lustspielen der Charaktertypen, die wir bei den Franzosen und in der „Schaubühne“ vertreten fanden. Zum Rationalen kommt bei Gellert eine rührseliger Zug, der sich besonders in Szene II, 5 zeigt; dort sagt Lorchen: „Ich bin über diese unschuldige Aufrichtigkeit so gerührt, daß ich gehen muß, wenn Sie nicht die Zeichen meiner Schwachheit in meinen Augen sehen sollen.“

Nicht zuletzt gehört noch in unseren Zeitraum das Jugendlustspiel Lessings „Der junge Gelehrte“, ein Stück, das in ähnlicher Weise, wie Schlegel es in seinem ersten Lustspiel tut, die unfruchtbare Vielgeschäftigkeit, die zu nichts führt, ironisiert.

Zusammenfassend kann man sagen, daß das Lustspiel zur Zeit Gottscheds zum Teil im Banne der Franzosen steht, deren Flüssigkeit und Geist aber nicht entfernt erreicht wird, und zum anderen Teil von Holberg abhängt, dessen Derbheit und Schilderung des niederen Bürgertums als Vorbild dienen, daß aber auch vielfach, wie bei Krüger, eine satirische Note vorherrscht und schließlich mit Gellert das Rührende in das Lustspiel hineinkommt.

Schlegels Komödientheorie

Ueber die theoretischen Anschauungen J. E. Schlegels ist bereits eine ausgezeichnete Abhandlung erschienen[16]), doch erscheint es ratsam, das, was er speziell über die Komödie gesagt und von ihr gefordert hat, hier kurz zusammenzufassen. In einem kleinen Vorspiel zur Eröffnung des dänischen Theaters, der „Langeweile“, umreißt Schlegel, damals schon in Dänemark weilend, die Aufgabe des Lustspiels. Er läßt die Freude zur Komödie sprechen[17]): „Komm, Du Komödie, durchdring hier jede Brust mit Lachen voll Vernunft und sanftem Wohlgefallen!“ Vergnügen soll das Lustspiel bereiten, und zwar ein bestimmtes Vergnügen, wie er es in den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ definiert[18]): „ein Vergnügen für den Verstand und nicht allein für die Sinne“, also ein vernunftgeleitetes ästhetisches Vergnügen! Während Gottsched aber nur mit dem Verstand arbeitet, läßt Schlegel auch das Herz sprechen: „Die allerfeinste Erfindung der

[15]) Hamb. Dramaturgie, 83. St.

[16]) In der ausführlichen Einleitung von Johann von Antoniewicz'. Ausgabe von „Johann Elias Schlegels ästhetischen und dramaturgischen Schriften“ (Deutsche Literaturdenkmale, Bd. 26). Heilborn 1887.

[17]) Werke II, Seite 527.

[18]) Werke III, Seite 261 f.

Fabel und die allerschönste Ausführung der Charaktere ist vergeblich, wenn dadurch nur der Verstand und nicht zugleich das Herz eingenommen wird."

Für Gottsched hatte die Komödie nur den Zweck, zu lehren. Ein moralischer Satz wurde in den Mittelpunkt gestellt, der im Laufe des Stückes bewiesen werden sollte. Schlegel interessiert das Lehren erst in zweiter Linie: „Obgleich das Vergnügen der Hauptzweck des Theaters ist, so ist es doch nicht der einzige Zweck desselben . . . Gleichwohl ist das Theater, das seinem Wesen nach bloß zum Ergetzen gemacht ist, zum Lehren sehr geschickt . . . Wenn es lehrt, so tut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal im voraus verkündiget, daß er etwas Kluges sagen will; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, daß dieses seine Absicht sey"[19]). Schlegel entfernt sich hier immer mehr vom Rationalismus und von Gottscheds Regeln. Als einen weiteren Zweck des Theaters sieht Schlegel die „Verbesserung des Verstandes bey einem ganzen Volke" an. Das „Theater gibt ihm (dem Zuschauer) Exempel von Gesprächen, von feinen Scherzen, von einer guten Art zu denken"[20]). Dies gehört zwar noch zu dem Lehren, doch sehen wir hier, daß sich Schlegel an ein gebildetes Publikum wendet, das feinem Witz und Geist zugänglich ist.

Für das Stück selbst ist nicht die Handlung das Wichtigste, sondern das Entscheidende sind die Charaktere: „Ein Stück, darinnen die Handlung sehr wohl eingerichtet und verwirret ist, kann gleichwohl noch ein elendes Stück seyn, wenn die Wahl und Ausarbeitung der Charaktere und die darinnen angebrachten Gedanken schwach, sich selbst widersprechend oder gemein sind"[21]).

Der Dichter muß sich bei der Wahl der Charaktere nach den Sitten der Nation richten, für die er dichtet. Hier sehen wir schon den Weg, der zu den Herderschen Erkenntnissen der nationalen Bedingtheit der Kunst führt.

Für die Handlung fordert er den stetigen Fortschritt: „Eine wohleingerichtete Handlung soll in jeder Szene von einiger Erheblichkeit einen Schritt weiter gehen; entweder einen neuen Umstand erzählen, oder wenigstens einen neuen Entschluß, etwas zu thun veranlassen oder vorstellen"[22]).

Auch mit den Regeln von der Einheit des Ortes und der Zeit setzt sich Schlegel auseinander. Er wehrt sich gegen die pedantische Auffassung der Regeln und macht sogar ironisch den Vorschlag, „den Schauplatz gleich auf das Theater zu legen"[23]). Er selbst lehnt für sich die Regeln

[19]) Werke III, Seite 271.
[20]) Werke III, Seite 274.
[21]) Werke III, Seite 284.
[22]) Werke III, Seite 282.
[23]) Werke III, Seite 295.

nicht ab: „Ich weiß vielmehr aus eigener Erfahrung in theatralischen Werken, daß nichts leichter ist, als die Einheit der Zeit und des Ortes zu beobachten, wenn man sich nur bemüht, seine Handlung beständig in Bewegung zu erhalten, und wenn man keine Person in andern Absichten auftreten oder abgehen läßt, als um die Handlung zu befördern und zu ihrem Ende zu gelangen“[24]).

In dem „Schreiben an den Herrn N. N. über die Komödie in Versen“[25]), das er gegen den Gottschedschüler Straube als Antwort auf dessen Artikel „Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Komödie nicht gut seyn könne“[26]) veröffentlichte, forderte er auch für die Komödie die gebundene Rede. Damit wollte er einen Abstand zwischen Dichtung und Wirklichkeit herstellen. Wenn er dann freilich in der Praxis nur eine seiner Komödien, die „Stumme Schönheit“ in Versen schreibt, so gibt er uns eine fast zu einfach erscheinende Begründung: „Nur sind in der Komödie die guten Verse sehr schwer; und es ist gleichwohl besser, eine Komödie in guter Prosa als in schlechten Versen anzuhören; denn schlechte Verse verderben den Nachdruck der Gedanken, anstatt ihn zu erheben“[27]).

Im Ganzen betrachtet aber sehen wir, daß Schlegel in einer Reihe von Punkten doch nicht unwesentlich über Gottsched hinausgegangen ist. Seine fortschrittlichen Ansichten hätten sich zweifellos mehr auf das Theater ausgewirkt, wenn nicht nach seinem frühen Tode (1749) seine Gesammelten Werke so spät erschienen wären. Als 1764 der dritte Band herauskam, waren seine theoretischen Forderungen zum großen Teil erfüllt.

Kurze Literaturübersicht

Mit Schlegels Lustspielen befaßten sich bisher besonders zwei Arbeiten beiläufig an verschiedenen Stellen: die Biographie von Eugen Wolff[28]) und eine eingehende Abhandlung des Finnlandschweden Werner Söderhjelm[29]). Dieser beschäftigt sich hauptsächlich mit dem Stoff und zeigt die Quellen und Einflüsse auf, die auf Schlegel eingewirkt haben. Dabei schießt Söderhjelm manchmal über das Ziel hinaus, indem er einen sehr starken Einfluß Holbergs nachweisen will, der aber tatsächlich, wie wir noch zeigen werden, gering ist. Wolffs Arbeit nennt Franz Muncker „eine liebevolle und gewandte Darstellung“[30]). Und das ist sie in der Tat auch. Wenn auch nur im Rahmen

[24]) Werke III, Seite 295.
[25]) Werke III, Seite 73.
[26]) Gottscheds Critische Beiträge 23. Stück.
[27]) Werke III, Seite 291.
[28]) Eugen Wolff: Johann Elias Schlegel, Berlin 1889, 2. Aufl. 1892.
[29]) Werner Söderhjelm: Om Johann Elias Schlegel, Särskildsom Lustspelsdiktare. Akademisk Afhandling, Helsingfors, 1884.
[30]) Deutsche National-Literatur, Bd. 44.

einer allgemeinen Biographie, so trägt sie doch Wertvolles zur Kenntnis des Luſtſpielwerkes unſeres Dichters bei. In der Darſtellung der Quellen hält ſich Wolff zumeiſt an Söderhjelm, weiſt aber auch ſchon Uebertreibungen zurück. Wolffs Ausführungen über Schlegels Luſtſpiele beſchränken ſich auf den Stoff und eine, wenn auch nicht ſehr tief gehende Darſtellung der Charaktere. Nur vereinzelt finden ſich bei ihm ſchon Anſätze, Schlegel innerhalb ſeiner Zeit und ſeines Wirkungsbereiches zu betrachten.

Die Urteile der literaturgeſchichtlichen Forſcher über Schlegels Luſtſpiele ſtehen ſich diametral gegenüber. Es ſeien hier die wichtigſten angeführt. Hettner[31]) ſtimmt Leſſing in der Ablehnung des „Geſchäfftigen Müßiggängers“ bei und meint weiter: „... auch in dem ‚Triumph der guten Frauen‘ und in der ‚Stummen Schönheit‘, die von Leſſing noch 1767 ſehr hochgehalten werden, iſt die Charakterzeichnung durchaus ſchematiſch und die Verwicklung kahl und witzlos.“ Er gibt aber zu, daß ſich Schlegel durch die Einführung eines feineren und anſtändigeren Tones ein Verdienſt erworben habe. Ein merkwürdiges Urteil fällt Gervinus[32]), der Folgendes ſchreibt: „Und in der Tat treten wir in Schlegels, ebenſo wie in Gellerts Luſtſpielen nur ſehr wenig aus dem elenden Ton heraus, der in den Luſtſpielen Pikanders und des Gottſchedſchen Ehepaares herrſcht.“ Auch Scherer findet Schlegel nicht einer beſonderen Achtung wert: „Auch ſeine Luſtſpiele ſind nur franzöſiſche Luſtſpiele in deutſcher Sprache . . . da iſt nichts lebendig, nichts gegenwärtig geworden! Alles bleibt uns ſo fern wie im Schulbuch“[33]). Erich Schmidt[34]) ſtellt zwar ſelbſt das ſchwächſte Werk, den „Geſchäfftigen Müßiggänger“, über die Stücke der Adelgunde Gottſched, doch beurteilt er unſeren Dichter ebenfalls nicht innerhalb ſeiner Zeit, ſondern betrachtet die abſolute Leiſtung: „Weil denn unter Blinden der Einäugige König iſt . . .“, ein Urteil, das K. Holl[35]) dreißig Jahre ſpäter dahin variiert: „Wenn Hinkende um die Wette laufen, ſo bleibt der, welcher von ihnen zuerſt an das Ziel kommt, doch noch ein Hinkender.“ Arthur Eloeſſer[36]) ſpricht den Luſtſpielen die Komik ab und ſchreibt mit Bezug auf die „Stumme Schönheit“: „Der Dichter der ‚Minna von Barnhelm‘ fand auch zwanzig Jahre nach dem Tode des Verfaſſers nichts Beſſeres, als dieſe unbehinderte Versmacherei in einem Stück mit einer ſteifen verabredeten Handlung, die

[31]) Hermann Hettner, Geſchichte der deutſchen Literatur im 18. Jahrhundert, Bd. I, Braunſchweig, 1862, Seite 385.

[32]) Gervinus: Geſchichte der poetiſchen Nationalliteratur der Deutſchen, 4. Teil, Leipzig 1851, Seite 356.

[33]) Wilhelm Scherer: Geſchichte der deutſchen Literatur, 8. Aufl. Berlin 1899, Seite 407.

[34]) Erich Schmidt: Leſſing, Bd. II, Berlin 1892, Seite 93; desgl. Bd. I, Berlin 1889, Seite 119.

[35]) Karl Holl: Geſchichte des deutſchen Luſtſpiels, Leipzig 1923, Seite 154.

[36]) Arthur Eloeſſer: Die deutſche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart, Bd. I, Berlin 1930, Seite 101, 102.

sich von keiner Situation spannt und die kein Übermut zu einer komischen Wirkung verlockt." R. M. Meyer[37]) meint, daß Schlegels Lustspiel ganz von Holberg beherrscht sei, und auch Walzel[38]) betont, daß Schlegel früh mit Holbergs Motiven und Figuren arbeite.

Diesen Urteilen stehen aber einige andere gegenüber: Schütze[39]) stellt fest: „Durch Schlegels Originalstücke ward Bühne und Geschmack auch in Hamburg gebessert." Schiller[40]) nennt Schlegel gegenüber Holberg, „der uns in den Schlamm hinabzieht" (!), einen der „geistreichsten Dichter unseres Vaterlandes, an dessen Genie es nicht lag, daß er nicht unter den ersten in dieser Gattung glänzt." Franz Muncker[41]) spricht von „den besten komischen Erzeugnissen der ganzen Gottschedischen Schule, ja überhaupt den besten deutschen Lustspielen vor ‚Minna von Barnhelm'." Wolff[42]) sieht den Wert Schlegels, so wie wir ihn heute sehen: „Mit jedem neuen Werk tritt klar hervor, daß unser Elias Schlegel ein festes künstlerisches Ideal gewonnen: eine nach Form und Geist nationale deutsche Dichtung." Wenn Wolff bei unserem Dichter das Wort „Erdgeruch" gebraucht, so sehen wir darin großes Verständnis. Adolf Bartels[43]) meint, daß Schlegel im „Triumph der guten Frauen" und in der „Stummen Schönheit" die sächsische Komödie auf die größtmöglichste Höhe gebracht habe. Josef Nadler[44]) nennt ihn den „genialen Poeten Elias" . . . „neben Lessing der Größte, dessen Sippe im Erzgebirge wurzelte." F. J. Schneider[45]) urteilt: „Stärker als für die Tragödie erwies sich jedenfalls Schlegels dichterische Begabung für das Lustspiel", und A. Köster[46]) findet, daß „wie im Trauerspiel so auch im Lustspiel viel von (dem frühverstorbenen) J. E. Schlegel zu erwarten gewesen wäre" und seine „Stumme Schönheit" „uns noch heute durch ihre Anmut aus alten Tagen entzücken kann." Der gleichen positiven Bewertung begegnen wir schließlich in R. F. Arnolds Sammelwerk „Das deutsche Drama", wo M. J. Wolff und A. Ludwig zu dem Schlußurteil kommen: „Was sonst das deutsche Lustspiel aufzuweisen hatte, wirkte im Vergleich (zu Schlegel) derb und holzschnittmäßig; wenn

[37]) R. M. Meyer: Die deutsche Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Berlin 1920, Seite 356.

[38]) Oskar Walzel: Von Gottsched bis zur Gegenwart (Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. I), Seite 84.

[39]) J. Fr. Schütze: Hamburgische Theatergeschichte, Hamburg 1794, Seite 283.

[40]) Über naive und sentimentale Dichtung, Werke hrsgb. von O. Günther und G. Wittkowski, 17. Bd., Seite 48 f.

[41]) Deutsche Nationalliteratur, Bd. 44, S. 116.

[42]) a. a. O. Seite 56.

[43]) Adolf Bartels: Geschichte der deutschen Literatur, Berlin 1919, Seite 139.

[44]) Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, II. Bd., Regensburg 1923, Seite 504; Bd. II, S. 208.

[45]) Ferdinand Josef Schneider: Die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barocks bis zum Beginn des Klassizismus, Stuttgart 1924, Seite 102.

[46]) Albert Köster: Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit, Heidelberg 1925, Seite 99.

nun schon die Lustspielbühne von den Erzeugnissen der Franzosen überschwemmt war, hier hatte ein Landsmann die fremde Kunstform gemeistert“[47]).

I. Würdigung der einzelnen Lustspiele

1. Der Geschäfftige Müßiggänger

Mit 22 Jahren schrieb Schlegel 1741 nach einigen kleinen Versuchen, die er unterdrückte[48]), sein erstes großes Lustspiel „Der geschäfftige Müßiggänger“. Das Stück führte ursprünglich den Titel „Vieles und doch Nichts“ und erschien 1743 im vierten Teil der „Schaubühne“[49]) mit dem neuen Namen, den der Dichter der Titelübersetzung von Holbergs „Stundeslöse“ (= „Der beschäftigte Müssiggänger“) entnommen zu haben scheint. In der Handlung der beiden Stücke ist freilich, wie Wolff[50]) mitteilt, „keinerlei auch nur zufällige Übereinstimmung“ zu belegen.

Im „Misanthrope“ von Molière findet sich eine Stelle, der Schlegel nach eigenen Angaben den Hauptcharakterzug des „Geheimnisvollen“ entnahm, der ebenfalls im Entwurf bis in das Jahr 1749 zurückgeht. Diese Stelle hat auch den Anstoß zu dem Charakter des „Geschäfftigen Müßigängers“ gegeben, wie Söderhjelm nachweist[51]). Es handelt sich um einen Menschen, „qui, sans aucune affaire est toujours affairé. Tout ce qu'il vous débite en grimaces abonde. A force de façons il assomme le monde“[52]). Das Stück, das trotz Schlegels theoretischem Eintreten für die Reinkomödie in Prosa abgefaßt ist, scheint niemals aufgeführt worden zu sein, auch Lessing, der Schlegels Arbeiten bespricht, ist keine Aufführung bekannt[53]). Das Lustspiel ist eine Affektkomödie nach französischem Muster, vor allem Molières. Eine bestimmte Eigenschaft wird übersteigert und entfaltet sich immer mehr. So wie etwa Molière im „Avare“ in immer neuen Situationen die Habgier des Geizhalses zeigt, oder in den „Femmes savantes“ die Verstiegenheit weiblicher Scheingelehrter in immer neuen Variationen darstellt, so versucht auch Schlegel die Eigenschaften eines „Dilettanten des Lebens“ im schlechten Sinne in immer neuen Zügen vorzuführen.

Ein derartiges Lustspiel liegt durchaus im Sinne des 18. Jahrhunderts und seiner Affektenlehre sowie seiner moralisch-rationalistischen Einstellung (die Lehre: „Zersplittere dich nicht, sondern greife ernst deine und nur deine Sache an“).

[47]) Robert F. Arnold: Das deutsche Drama, München 1925, Seite 297.
[48]) Werke II, Seite 47.
[49]) Ebenda.
[50]) Werke II, Seite 53.
[51]) Werke II, Seite 39.
[52]) Misanthrope IV, 2.
[53]) Hamb. Dramaturgie, 52. Stück.

Der Aufbau der Handlung:

Der erste Akt enthält in sechs Auftritten die Aufstellung der Themen. Der typische Dilettant wird uns gezeigt, als dilettierender Maler, Dichter und Musiker, der aber für seinen juristischen Beruf nichts übrig hat. Wir erfahren, daß ihm ein Amt in Aussicht steht (Thema I), daß eine reiche Heirat für ihn geplant ist (Thema II) und daß für den jungen Rechtsanwalt bereits der erste Klient sich eingefunden hat (Thema III), daß aber auch ein gefährlicher Nebenbuhler um Amt und Mädchen vorhanden ist. Der erste Klient hat sich bereits wegen der Nachlässigkeit des Rechtsanwaltes empört entfernt.

Wir fragen uns nun beim Fallen des Vorhangs, was aus diesem jungen Mann, der eine gewisse Neugier, aber kein menschliches Mitgefühl bei uns hervorruft, wohl werden wird. Der junge Mann wird von seinem rechtschaffenen, aber einseitigen Stiefvater und seiner Mutter aufs stärkste gedrängt, die für sein Lebensglück entscheidende Gelegenheit wahrzunehmen, und wir wünschen ihm, da er sich als ein vielseitig begabter und interessierter Mensch gezeigt hat, daß er nun die nötige Energie aufbringt, um sein Ziel zu erreichen. Wir erwarten von den folgenden Akten, daß er durch allerlei Hindernisse hindurch glücklich die drei aufgestellten Ziele erreicht.

Wir begleiten Fortunat auf seinem Gang, angeblich zum Minister.

Zweiter Akt

Alle drei Themen werden durchgeführt

1. Szene: Der Klient ist da. Fortunat ist gegangen. Zum Gericht? Zum Minister?
2. Szene: Die Braut wird angekündigt. Kommt Fortunat?
3. Szene: Ein Goldschmiedsjunge erscheint.
4. Szene: Die Frauen werden ratlos. Kommt Fortunat?
5. Szene: Der Stiefvater fragt: „Kommt Fortunat?“ Der Diener geht, ihn suchen.
6. Szene: Ein Tablettkrämer erscheint.
7. Szene: Ein Lakai erscheint. Fortunat kommt nicht.
8. Szene: Farben werden gebracht. Fortunat kommt nicht.
9. Szene: Wutausbruch der Mutter. Fortunat kommt endgültig nicht.
10. Szene: Neue Hoffnung, daß er zum Minister gegangen ist.
11. Szene: Fortunats Schwester ist liederlich. Der Besuch der Braut ist schlecht vorbereitet.
12. Szene: Liederliche Dienstboten.
13. Szene: Desgleichen.

Der Akt beginnt mit dem dritten Thema: Der Klient ist da. Das zweite Thema wird sodann angeschlagen. Als Hauptmotiv für diesen Akt ergibt sich die Frage: „Wo ist Fortunat?“ Das drängt Thema II und III zurück. Das zweite Thema (Braut) tritt in der 4. und 11. Szene auf. Das dritte (Klient) tritt ganz zurück. „Wo ist Fortunat?“ Diese Frage stellt die Mutter, nachdem in Szene 3 der Goldschmiedsjunge gekommen ist. Der Stiefvater stellt die Frage, darauf kommen gleich drei Boten, die von den Einkäufen des jungen Stutzers berichten. Die Antwort auf die beständigen Fragen „Kommt Fortunat?“ ist uns bald klar. Wir brauchen sie nicht erst noch durch zwei leere Szenen zu erfahren, die am Schluß des Aktes stehen. Es liegt aber ohne Zweifel ein beabsichtigter künstlerischer Aufbau dieses Aktes vor, wenn er auch nicht als völlig geglückt bezeichnet werden kann.

Dritter Akt

1. Szene: Fortunat ist da. Er war nicht beim Minister (Thema I). Er hat den Prozeß vergessen (Thema III). Er geht verspätet zum Minister.
2. Szene: Vorbereitung auf den Besuch der Braut (Thema II).
3. Szene: Der Besuch wird angekündigt (Thema II).
4. Szene: Der Besuch erscheint. Zweck: Werbung. Lieschen ist genau das Gegenteil von Fortunat.
5. Szene: Fiekchen fragt: „Wo ist Fortunat?“ Beide Mütter loben ihre Kinder.
6. Szene: Herr Sylvester fragt: „Wo ist Fortunat?“ Lieschen erhält einen schlechten Eindruck von Fortunat.
7. Szene: Der Nebenbuhler erscheint: „Wo ist Fortunat?“ Er ist nicht beim Minister gewesen, hat den Prozeß verschoben. Der Nebenbuhler macht einen günstigen Eindruck auf Lieschen.
8. Szene: Der Besuch geht. Die Werbung ist mißglückt. Fortunat ist nicht da. Das Ergebnis ist negativ.

Die Hauptsache in diesem Akt ist Thema II. Die Mutter wirbt für den Sohn, da dieser nicht anwesend ist. In den ersten beiden Szenen hören wir, daß Fortunat Aufgabe I und III vergessen hat und in letzter Minute zum Minister eilen will, um Aufgabe I durchzuführen. Szene 2 ist eine sehr breite Einleitung auf den nun folgenden Besuch. Die Szenen 3 bis 8 bilden ein Ganzes, auch hier steht die Frage: „Wo ist Fortunat?“ bald wieder im Vordergrund. Zugleich ergibt sich, daß die erhoffte Braut das völlige Gegenteil von Fortunat ist und ebenso sein Nebenbuhler, der dann als Steigerung des Aktes in Szene 7 erscheint.

Szene 2 leitet die Werbung für den Sohn ein. Szene 8 bringt das negative Ergebnis. Die zwischenliegenden Auftritte führen zu diesem Ergebnis. Die Braut erhält einen Eindruck von der Unordnung des Sohnes. Nach unserer Überzeugung ist jetzt die Lösung der Aufgabe I unwahrscheinlich geworden, da der Nebenbuhler vorher beim Minister war. Thema II ist gleichfalls erledigt und Thema III ist wenig aussichtsreich. Was kann nun noch der vierte Akt bringen? Das Stück ist so gut wie zu Ende!

Vierter Akt

1. Szene: Streit zwischen Herrn und Frau Sylvester über versäumte Erziehungsmaßnahmen. Begründung für die falsche Erziehung Fortunats.

2. Szene: Fortunat kommt nach Hause, ist nicht Sekretär geworden.

3. Szene: Die Mutter schöpft törichterweise Hoffnung. Neue Pläne Fortunats. Er läßt Thema III fahren zugunsten von Thema II.

4. Szene: Vorbereitung für das neue Kommen der Braut.

5. Szene: Sorger, Fortunats Oheim, gratuliert. Tragische Ironie. Sorger, der die Stellung besorgt hatte, soll noch einmal helfen. Er rät, den Prozeß weiterzuführen.

6. Szene: Vorhaltungen Stroms, des ersten Klienten.

7. Szene: Weitere Verhandlungen Frau Sylvesters mit Strom.

Der vierte Akt, der dem Dichter die meisten formalen Probleme stellt, ist ziemlich unklar geraten. Er besteht aus zwei Teilen von je drei Szenen. Ein Auftritt zwischen ihnen bringt einen Hinweis auf den fünften Akt. Die drei ersten Szenen behandeln das Thema I und die drei anderen den Versuch der Angehörigen, das Thema II wieder in Gang zu bringen.

Der Aufbau ist zwar eindeutig, enthält aber eigentlich kaum etwas Steigerndes, so daß er durch seine Einförmigkeit durchaus ermüdend wirkt.

Fünfter Akt

Der fünfte Akt versucht gegen den vierten, in zehn Szenen etwas Leben in den stockenden Handlungsablauf hineinzubringen.

1. Szene: Kathrine, das Dienstmädchen, läuft mit der Laute weg. Vorbereitung für Thema II (Braut).

2. Szene: Aussprache zwischen Lieschen und Fortunat. Erneute Werbung. Fortunat mißfällt Lieschen.

3. Szene: Steigerung des schlechten Eindrucks. Er findet seine Laute nicht.

4. Szene: Aussprache zwischen Mutter und Tochter. Mutter redet zum Guten.

5. Szene: Kathrine hatte die Laute weggelegt. Leichte Entschuldigung.

6. Szene: Ankunft des Klienten. Kreuzung von Thema III und II.

7. Szene: Der Klient entlarvt die Untüchtigkeit Fortunats.

8. Szene: Rennthier, der Nebenbuhler, wird um Aufklärung gebeten.

9. Szene: Die Unfähigkeit Fortunats kommt weiter zutage. Die Mutter hat für ihn gehandelt.

10. Szene: Der Nebenbuhler erringt auch die Braut.

Der Akt ist so angelegt, daß die Szenen 1 bis 5 Thema II (die Werbung) behandeln. Die erste Szene dient zur Einleitung einer kleinen Entlastung Fortunats. Die zweite, dritte und vierte Szene stellen den Gegensatz zwischen Fortunat und dem Mädchen noch stärker hervor. Szene 5 bringt wiederum eine Entschuldigung. Die Szenen 6 bis 10 erledigen das Thema III. Die Unfähigkeit Fortunats tritt weiter zutage, und die Schlußszene bringt den völligen Sieg des Nebenbuhlers über ihn. Fortunat aber begibt sich fröhlich wieder an seinen Dilettantismus.

Betrachten wir nun den Aufbau des ganzen Lustspiels, so ergibt sich folgendes:

Erster Akt: Aufstellung der drei Themen.

Zweiter Akt: Durchführung des ersten Themas.

Dritter Akt: Durchführung des zweiten Themas.

Das dritte Thema ist im ersten und zweiten Akt schon mitverarbeitet. Damit wäre am Ende des dritten Aktes schon ein gewisser Abschluß gewonnen. Nun bringt aber der vierte Akt nochmals ausführlich das dritte Thema, und der fünfte Akt wiederholt gar den dritten Akt, nur daß jetzt nicht wie in diesem I. und II. Thema kombiniert werden, sondern II. und III. Thema.

Die Formuntersuchung zeigt, daß die meisten Akte in sich nicht glücklich gestaltet sind und auch der Gesamtaufbau große Mängel aufweist. Dies gilt besonders für den vierten und fünften Akt, die inhaltlich nichts Neues bringen und, da beide zweiteilig angelegt, auch formal wenig reizvoll sind. Wir sehen im ganzen ein Versagen der künstlerischen Gestaltungskraft. Der Dichter baut nicht, sondern überläßt sich den Eingebungen des Augenblicks, er improvisiert mehr[54]).

[54]) Vgl. die absprechende Kritik von Lessing, Hamb. Dramaturgie, 52. Stück („Das kälteste, langweiligste Alltagsgewäsche, das nur immer in dem Hause eines Meißnischen Pelzhändlers vorfallen kann").

„Der geschäftige Müßiggänger" zeigt uns einen Ausschnitt aus dem bürgerlichen Leben und einem Bürgerhaus um 1740 in Leipzig. Diese Stadt ist neben Hamburg damals die wirtschaftlich bedeutendste Stadt Deutschlands. Unbeschwert durch die Lasten eines Hofes hat sie sich zu außerordentlich großer wirtschaftlicher Blüte entfaltet, wozu besonders die Leipziger Messe, zu der Kaufleute aus ganz Europa erschienen, viel beigetragen hat. Ganz besonders ist Leipzig, damals wie heute, der Mittelpunkt des Pelzhandels. Eine Reihe von reich gewordenen Kaufleuten entfaltet hier einen Luxus, auf den die meisten Adeligen mit Neid sehen mußten[55]). Die Söhne dieser begüterten Kaufleute studieren, natürlich Jura, wie ja auch der reiche Patriziersson Goethe aus Frankfurt. Der Broterwerb ist dabei nicht so wichtig, und durch gute Beziehungen gelingt es ja auch meist, den Sohn in eine hohe Stellung hineinzubringen. (Auch hier kann man sich an die juristische Laufbahn Goethes erinnern, für den sowohl seine Referendar- als auch seine Rechtsanwaltstätigkeit mehr als nebensächlich waren.) Das Haus des Herrn Sylvester haben wir uns wohlgebaut und mit Rokokomöbeln reich ausgestattet zu denken. Im Erdgeschoß befindet sich der Laden des Pelzhändlers. Dieser Mann denkt nur in Pelzen (Fuchspelzen) und hat für nichts anderes Interesse, ist aber stolz darauf, seinen Angehörigen durch seine Reichtümer ein „standesgemäßes" Dasein zu ermöglichen. Eine besondere „Putzstube" findet sich in ihrem Haus, in der sie Besuche empfangen. Die Damen trinken dort Kaffee, der damals gerade in Mode kommt und den sie sich jedesmal vorher selbst brennen. Frau, Tochter und Stiefsohn verbringen einen großen Teil des Tages damit, sich zu putzen, die Haare zu pudern, in allen möglichen Künsten zu dilettieren und eigentlich auf angenehme Weise nichts zu tun. Das Dilettieren in den seltsamsten Dingen wird ganz besonders geschätzt. Die Menschen achtet man nicht wegen ihrer beruflichen, sondern ihrer nebenberuflichen Fähigkeiten: Der junge Kandidat bläst Waldhorn, der Doktor „kennt die ganze Nätherei, von der Kreuznaht an bis zum Hexenstiche", der Offizier „kann Schminkpflästerchen schön anbringen und gut auflegen", und der Amtmann „bringt den ganzen Tag über den Haaren zu".

Da der Sohn einen reichen Vater hat, kann er es sich leisten, silberne Schuhschnallen und den Degen in silberner Scheide zu tragen. Die Sänfte ist für ihn das standesgemäße Beförderungsmittel.

Für Schlegel selbst — den Jurastudenten — ist es natürlich auch bezeichnend, daß sein Held ein junger Rechtsanwalt ist, daß wir Zeuge einer Prozeßgeschichte werden und daß er sich in dem Lustspiel über die übertriebene Puristerei, die damals in der Rechtsprechung aufkommt, lustig macht.

---

[55]) Man vergleiche das Haus des reichen Pelzhändlers Sylvester im „Geschäfftigen Müßiggänger" mit dem armen Landhaushalt der Gräfin in der „Pracht zu Landheim".

2. Die Pracht zu Landheim

Im letzten Leipziger Studienjahr, 1742, schrieb Schlegel wiederum ein Lustspiel in fünf Akten: „Die Pracht zu Landheim", dessen Schauplatz, wie der Titel schon andeutet, das Land ist. Den Anlaß zu dem Stück kann eine gewisse Spannung, in der sein Vater als meißnischer Appellationsrat und Stiftssyndikus mit den Landadligen seiner Umgebung lebte, gegeben haben. Der Vater, der Schlegel sonst immer ein verständnisvoller Berater war und der die Arbeiten seines Sohnes vor dem Druck durchzusehen pflegte, war diesmal mit der Veröffentlichung nicht einverstanden, da er „fürchtete, daß man seinen Sohn für einen Satirenschreiber und für einen Rächer seiner Verdrießlichkeiten ansehen möchte", wie Heinrich Schlegel, der jüngste Bruder und Herausgeber der Werke des Frühverstorbenen, mitteilt[56]). Daraufhin verbrannte Elias in allzu eifriger Beachtung des väterlichen Einwandes die fertige Komödie. Unter dem Nachlaß fand Heinrich Schlegel einen großen Teil des Stückes in Konzeptfassung, wobei bezeichnenderweise der erste Auftritt noch die offenbar ursprünglich beabsichtigte, späterhin aufgegebene versifizierte Form in Alexandrinern aufweist, das nicht erhaltene Ende und einige Lücken ergänzte er aus dem Gedächtnis[57]). Wolff glaubt einige Züge in Molières „Avare" wiederzufinden[58]), und Söderhjelm weist Anklänge an Holbergs „Jean de France" nach, dessen Übersetzung von Detharding 1742 in der „Schaubühne" erschienen war[59]).

Das Stück besteht aus einer Reihe von ziemlich lose aneinandergesetzten Szenen. Eine einheitliche Handlung läßt sich schwer erkennen, es wäre denn etwa folgende: Frau von Landheim will ihren Geburtstag feiern und nimmt dazu einige völlig ungeeignete Bediente an. Sie hat den Grundsatz, mit möglichst geringen Kosten möglichst viel Staat zu entfalten. Ihr eben aus Frankreich zurückkehrender Sohn will dagegen das Fest auf das Kostspieligste und Pompöseste gestalten. Schließlich stiehlt einer der ungeeigneten Bedienten alle vorbereiteten Gegenstände, und die Feier des Geburtstages muß daher ausfallen.

Da gerade die wichtigsten Szenen fehlen, können wir der Behauptung von Heinrich Schlegel nicht nachgehen, der dieses Stück für eines der besten seines Bruders hält[60]). Ist die Handlung also wiederum wenig ergiebig, so können wir doch aus dem Stück für das Gesellschaftsleben des Adels eine Fülle von Schlüssen ziehen. Es zeugt von dem Selbstbewußtsein des damals in großen Städten selbständiger werdenden Bürgertums, daß ein bürgerlicher Dichter es wagen konnte, eine so scharfe Satire auf den damaligen Adel zu schreiben. Auf der anderen

[56]) Werke III, Seite 526.
[57]) Ebenda.
[58]) Wolff, Seite 89.
[59]) Söderhjelm, Seite 47.

Seite ist es bezeichnend, daß er diese kühne Gesellschaftskritik auf den Rat seines Vaters nicht veröffentlicht, ja zum Teil vernichtet hat[61]).

In den Tagebüchern der Grafen Reichenbach, von denen Johannes Ziekursch in seinem Buche „Hundert Jahre schlesische Agrargeschichte“[62]) Auszüge mitteilt, können wir ähnliche Züge einer Scheinkultur auf den adligen Gütern der Zeit finden, wie sie in diesem Lustspiel zu szenischer Darstellung kommen, und Schlesien und Sachsen liegen nicht so weit auseinander. Wenn wir bei Ziekursch lesen, daß Kuhstallmägde zu Operndiven umgepreßt wurden[63]) und jeder einzelne von den wenigen Bedienten eines Adligen vor 1750 eine ganze Reihe von Funktionen zu erfüllen hatte[64]), so erscheint uns die Idee der Frau von Landheim, irgendwelche hergelaufene Kerls mit wichtigen Dieneraufgaben zu betreuen, nicht mehr so völlig unmöglich.

Wenn uns Schlegel schildert, wie die Frau von Landheim mit möglichst wenig Unkosten große Pracht entfalten will, und auf welche drastische Art sie das macht, sind wir geneigt, an ein Phantasiegebilde des Dichters zu denken. Aber Ziekursch belehrt uns eines Besseren, wenn er schreibt[65]):

„... So griff das Streben nach üppigerer Lebensführung auf immer weitere Gebiete, selbst wenn man auch nur mit den dürftigsten Ersatzmitteln eine gediegene Pracht vortäuschen konnte. Als typischen Fall erzählt uns Graf Reichenbach von einem aus Niederschlesien stammenden Herrn, der sich aus Standesrücksichten einen Sekretär hielt; freilich nahm er dazu einen früheren Läufer, der zur Not wie ein Vogt schreiben konnte.“ Aus denselben dünkelhaften Standesrücksichten heraus will Frau von Landheim Bediente haben: „Und der Junker will haben, daß ich ohne Leute bleiben soll? Was? Eine Dame wie ich soll ohne Leute sein? ... Ich sollte niemanden hin und wieder schicken können, wohin mir's gefiele? Ich sollte da allein wohnen, wie die Witwe von einem Verwalter?“[66])“ Beim Vergleichen der Schlegelschen Charaktere und ihrer Handlungen mit geschichtlichen Tatsachen kommen uns Zweifel an der Richtigkeit der Behauptungen in den meisten Literaturgeschichten[67]). Schlegel habe in der Hauptsache nach Holbergschen Charaktermustern gearbeitet. Gewiß spielt auch in Holbergs „Jean de France“ ein junger Mann, der von seinen Eltern nach Paris geschickt wird, um sich zu bilden, und ihnen nach der Rückkehr Kummer macht, eine Rolle. Aber dieses Thema liegt in der damaligen Zeit nahe,

60) Werke III, Seite 525.
61) Werke III, Seite 526.
62) Breslau 1927.
63) Seite 52 ff.
64) Seite 52.
65) Seite 52.
66) IV, 3.
67) Auch Söderhjelm, Seite 47.

und außer dieser einen Idee — wenn Schlegel sie überhaupt bewußt übernommen hat — hat die „Pracht zu Landheim“ mit Holbergs Stück nichts gemeinsam.

Wir sehen vielmehr, daß Schlegel eben die Charaktere weniger literarischem Vorbild als vielmehr seiner Umwelt entnommen hat, und der Schluß liegt nahe, daß dies auch bei den anderen Stücken der Fall gewesen sein dürfte[68]). Das eifrige Bestreben, „Anlehnungen“ nachzuweisen, läßt sicher hier auch manchen über das Ziel hinausschießen.

Weitere Schlüsse lassen sich nach den Berichten Ziekursch von dem Bildungsstand des schlesischen Adels auf die hier geschilderten sächsischen Verhältnisse ziehen. Für den aus Paris zurückkehrenden Sohn, der sich keinerlei wirkliche Bildung angeeignet hat, sondern nur „französisch sprechen und lieben“ gelernt hat und aus dem bescheidenen Hof seiner Väter ein kleines Versailles machen will, lassen sich mühelos Dutzende von Beispielen aus der damaligen Adelsgeschichte Schlesiens und Sachsens anführen. Natürlich endeten diese kostspieligen Versuche, wie Ziekursch nachweist, fast immer mit dem wirtschaftlichen Bankrott, den dann der Siebenjährige Krieg noch beschleunigte[69]). Wir müssen also, wenn es auch zunächst unwahrscheinlich anmutet, mit der Tatsache rechnen, daß die hier geschilderten Zustände ein — wenn auch krasses — Bild der Wirklichkeit geben.

Der bewußt deutsche Charakter Schlegels tritt auch hier wieder besonders hervor in seiner Kritik der Franzosennachäfferei. Wir vermissen allerdings in dieser dramatischen Gesellschaftssatire einen Helden, der — voll deutscher Gesinnung — diese Französlinge und die ländliche Dummheit in den Schatten stellt, wenn auch der Dichter dem Kammermädchen einige dahin zielende Gedanken in den Mund legt[70]). Auch in diesem Stück, wie im „Geschäfftigen Müßiggänger“ und zum Teil im „Geheimnisvollen“, überwiegt die bloße negative Satire, und ein kraftvoller Gegenspieler gegenüber den hier verkörperten schlechten Eigenschaften fehlt. Doch ist solche charakterologische Gegenzeichnung für diese Frühe des deutschen Lustspiels eine zu hohe Forderung. Nicht einmal Molière oder Holberg tun dies. Erst eine spätere Zeit hat gelernt, daß Kritik nicht nur zersetzen darf, sondern in erster Linie aufbauen muß. Die Bedeutung Schlegels als Sittenschilderer seiner Zeit wird dadurch nicht herabgemindert.

Es sei nun in kurzen Zügen das Bild eines sächsischen adeligen Gutshofes entworfen, wie es sich aus dem Schlegelschen Lustspiel ergibt:

Die Wohnung der adeligen Familie ist ein altes Haus, sicherlich einfach, wenig komfortabel und schlecht gebaut. Denken wir an das von

[68]) Seite 50.
[69]) Seite 53.
[70]) III, 8.

Ziekursch geschilderte Schloß des Barons von Reichenbach, in das sich die Hunde durch die Mauer einen Weg gebahnt hatten[71]). Die Zimmer sind nicht tapeziert, überaus einfache Holzmöbel finden sich; dabei muß der Wohlstand der Familie ziemlich beträchtlich sein, denn das Gut besitzt mindestens sechs eigene, wenn auch nicht prächtige Pferde, während wir sonst häufig finden, daß Rittergüter der Zeit um 1730 überhaupt keine eigenen Gespanne haben und sich mit den Fuhren der hörigen Bauern begnügen[72]). Sparsamkeit und Wirtschaftlichkeit herrschen. Die Tochter des Hauses geht ganz in der Wirtschaft und der Sorge für Hühner und Gänse auf. Sie trägt gute Kleider, aber so lange, bis nicht eine Stelle an ihnen mehr ganz ist.

Die Bedienten bestehen aus Leibeigenen, die keinen Lohn erhalten, ja nicht einmal das Essen. Strafgelder und Abgaben von Lebensmitteln als Strafe bilden einen wesentlichen Teil der Einnahmen der Herrschaft, die zugleich Gerichtsbehörde ist. Jeder von den Dienern vereinigt die verschiedensten Funktionen in sich: der eine ist zugleich Tapezierer, Nachtwächter und Jäger, ein anderer Läufer und Hofnarr[73]). Natürlich füllen diese Leute keinen der Posten richtig aus. Da sie keinen Lohn erhalten, dürfen sie im Dorfe Handwerkerdienste ausführen, ohne einer Innung anzugehören. Über diese „Pfuscher und Störer" führten dann oft die städtischen Innungen Klage. Die Schloßherrin hat eine mehr als unzulängliche Erziehung genossen: sie hat einen Monat einen französischen Sprachmeister gehabt. Sie läßt sich daher in allen Dingen der Mode von ihrer Zofe leiten. Auch die Tochter erhält keine Erziehung im Sinne einer höheren Bildung. Dagegen hat man den einzigen Sohn für teures Geld nach Paris geschickt, damit er sich eine Kavalierbildung erwerben könne.

Ein italienischer Baumeister soll in dem damals aufkommenden Rokokostil ein neues Schloß erbauen, die Zimmer sollen mit kostbarem Atlas ausgeschlagen und mit prächtigen Rokokomöbeln ausgestattet werden. Ein Koch und sechs Lakaien sollen her, dazu ein französischer Kammerdiener, der ihm Perücken für jede Gelegenheit machen und Schokolade — die eben als Modegetränk aufkommt — kochen kann. Natürlich muß er sich eine Mätresse halten; alle Stunden legt er ein neues, silberbesticktes Kleid an, wozu auch die entsprechende Perücke gehört, während sein verstorbener Vater, wenn er auf die Jagd ging, die Haare unter die Mütze steckte.

Wir stehen hier mitten in dem Umschwung, in dem sich der damalige Adel gerade befindet. Aus verhältnismäßig großer Schlichtheit und sparsamer Biederkeit geht er zur Verschwendungssucht der französischen

---

[71]) a. a. O. Seite 17.
[72]) a. a. O. Seite 18.
[73]) Die Haltung eines Hofnarren ist damals auch noch in Schlesien üblich. Vgl. die Akten über die Anstellung eines Hofnarren 1736 im Archiv des Schlosses Fürstenstein.

Großen über, und ein deutliches Bild der gesellschaftlichen Zustände jener Zeit tut sich vor uns auf. Aus dem Zusammenstoß dieser beiden Lebensanschauungen hätte sich sehr wohl eine Tragödie gestalten lassen. Schlegel verspottet beide. Man hat das Gefühl, daß das Gesunde, Frische, das er den beiden in der adligen Welt begegnenden Lebensanschauungen gegenüber sieht, in dem damaligen Bürgertum zu finden ist, wie es in Leipzig herrschte und wie es sich uns um diese Zeit, etwa in den Verlagshäusern Breitkopf in Leipzig und Korn in Breslau, darstellt. Dadurch, daß der Dichter als eigentliche Handlungssituation das Geburtstagsfest der Schloßherrin wählt, das am Schluß nicht stattfinden kann, weil ein Bedienter alle vorbereiteten Dinge stiehlt, scheint der Konflikt zwischen beiden Lebensanschauungen doch nicht recht zum Ausbruch zu kommen, und die Möglichkeiten scheinen nicht voll ausgeschöpft worden zu sein. Doch sind dies nur Vermutungen, da uns der Inhalt des fünften Aktes nur ganz knapp überliefert ist. Von einer Analyse des Aufbaues sehen wir daher ab. Auch hier sind witzige Szenen glücklich nebeneinandergereiht, doch fehlt uns eben das Ende, um einen Aufbau wirklich erkennen zu können.

Außerordentlich scharf sind wieder die Charaktere umrissen. Jede Person steht lebendig vor uns: die dumme und eitle Gutsherrin, die nach Verlauf ihres Witwenjahres ohne Unkosten einen vornehmen Haushalt führen möchte und dabei in eine lächerliche Situation nach der anderen gerät; der aufgeblasene Geck von Sohn, der mit üppiger Verschwendungssucht sein Erbe in französischer Nachäffung vergeuden will; die schlagfertige Zofe, die deutsches Herz und deutsche Gesinnung nicht verloren hat; die hauswirtschaftlich tüchtige, aber beschränkte Gutstochter und schließlich die vier Bediensteten, die sich ungeschickt, aber humorvoll in ihre Lage finden, und von denen der eine, ein hergelaufener Bursche, sich zum Schluß als Dieb entpuppt.

Zusammengefaßt: ein frisch aus dem Leben gegriffener, satirisch angeschauter Stoff, aber eine anscheinend doch zu unbedeutende Handlung.

3. Der gute Rat

Der kleine Einakter „Der gute Rat", der nach Heinrich Schlegels Ansicht „alle fürs Theater erforderlichen Eigenschaften hat"[74]), erschien 1745, bezeichnenderweise in Schlegels ausschließlich von ihm selbst verfaßter moralischer Wochenschrift „Der Fremde" (1745—1746)[75]).

Das Stück ist nicht aus dem Erleben eines individuellen Charakters, sondern aus moralisch-didaktischen Absichten heraus entstanden. Es will auf witzige und geistreiche Art die Lehre vermitteln: „Kümmere dich nicht um die Ratschläge anderer, sondern entscheide dich selbst!"

[74]) Werke II, Seite 451.
[75]) Werke V, 31. und 32. Stück.

Ein typischer Charakter ist hier der Träger der Handlung, ein Mann, der sich für klug hält und allen seinen guten Rat aufdrängt, damit aber nur Unheil anrichtet. Im 202. Stück des „Spectator" sehen wir ebenfalls einen solchen Charakter[76]), und Söderhjelm kann einen ähnlichen Typ in Holbergs „Honetter Ambition" belegen[77]). Die anderen Charaktere sind ohne besondere Bedeutung und dienen nur dazu, die unglücklichen Folgen der Ratschläge aufzuzeigen.

Ein witziges Dienstmädchen, dessen Name und Handlungsweise von Holberg stammt[78]), bringt etwas Leben in die Komödie, die sonst mit ihrer moralisierenden Grundart ganz den literarischen Geist der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit seinen moralischen Wochenschriften, Lehrgedichten und Fabeln verrät. Sämtliche Namen sind, der neuen Heimat Schlegels und dem Hauptleserkreis des „Fremden" entsprechend, dänisch und deuten nach dem Rezept der moralischen Wochenschriften die Charaktere der Träger an[79]).

Im Aufbau gibt sich das Stück, ähnlich wie eine Fabel, gleich einem mathematischen Lehrsatz: In dem Titel und in den ersten Szenen wird die Behauptung aufgestellt, in den nächsten wird sie durchgeführt und bewiesen, und am Schluß steht das Ergebnis vor uns. Künstlerisch ist das eine Bogenform:

A — B — A

A
1. Szene: Ratschlag über den Wechsel. Voxhoved soll nicht prolongieren, er will es aber doch tun.
2. Szene: Raadfast rät Leonore, den Bräutigam aufzugeben, da er gutem Rat nicht zugänglich ist.

B
3. Szene: Das Dienstmädchen verspottet Raadfast. Er will Leonore enterben.
4. Szene: Voxhoved ist doch dem Rat gefolgt.
5. Szene: Der Schuldner ist entflohen und hat auch den Ratgeber um sein Geld gebracht.

A
6. Szene: Raadfast sieht ein, daß sein Rat falsch war, und muß sich die gute Lehre seiner Schwester einstecken.

Szene 1 und 2 stellen das Thema auf, sie sind ganz gleich gebaut, Raadfast gibt jedesmal einen guten Rat, der nicht angenommen wird. In Szene 3, 4, 5 haben wir die Durchführung und den Beweis: der Rat wirkt sich unheilvoll aus. In Szene 6 wird die Folgerung gezogen: Raadfast ist blamiert. Das Ergebnis steht vor uns. Die künstlerische Phantasie kann hier nur ausschmücken, so wie etwa die Fläche einer

[76]) Wolff, Seite 124.
[77]) Söderhjelm, Seite 53.
[78]) „Honette Ambition", I, 3.
[79]) Werke II, Seite 452.

Rokokodecke geistreich ausgeschmückt wird; sie kann nicht aus eigener Machtvollkommenheit gestalten.

Bei einer Bogenform A — B — A sollen die beiden Pfeiler gleiche Länge haben. Hier wollen die Zahlenverhältnisse äußerlich nicht zueinander stimmen (A = 7 S., B — 7½ S., A = 1 S.). Doch ist hierbei zu bedenken, daß die ersten beiden Szenen nicht nur die Aufstellung des Themas enthalten, sondern auch Exposition, im Vergleich mit dem mathematischen Beweis „Voraussetzung" sind. Außerdem liegt gerade bei der Bogenform sehr häufig, im Drama wohl immer, die Erscheinung der Werkperspektive vor: Der Zuschauer überblickt ein Werk und seinen künstlerischen Aufbau erst am Ende, er überblickt also das Stück von hinten nach vorn, er ist in derselben Lage wie der Betrachter einer Landschaft. Dieser sieht den verhältnismäßig geringen Raum umfassenden Vordergrund am genauesten, weniger deutlich den schon viel mehr Raum umspannenden Mittelgrund und am undeutlichsten den größten Raum fassenden Hintergrund.

Eine völlig ausgewogene Bogenform ist in der Architektur und Plastik selbstverständlich, in der Musik kommt sie oft vor, doch sehen wir schon da häufig eine Verkürzung der Reprise, und bei der Dichtung, abgesehen von der Lyrik, wird man eine völlig ausgewogene Bogenform nur in ganz seltenen Ausnahmefällen finden. Das Entscheidende aber ist, daß derjenige, der sein Formgefühl geübt hat, wirklich die Bogenform empfindet

4. Der Geheimnisvolle

Am 8. Oktober 1745 kündigt Schlegel in einem Briefe an Bodmer[80]) eine Komödie unter dem Titel „Der Geheime" an, und im Jahre 1747 erscheint, zusammen mit den Tragödien „Canut" und „Die Trojanerinnen" ein Lustspiel „Der Geheimnisvolle"[81]).

Schlegel hatte sich sechs Jahre mit dem Stoff beschäftigt, da sich der Ausarbeitung des Charakters eines „Geheimnisvollen" erhebliche Schwierigkeiten entgegenstellten, und so fanden sich auch einige frühere Entwürfe zu diesem Stück unter seinen hinterlassenen Papieren[82]). In der Vorrede teilt er mit: „Dieses Lustspiel stellt einen von denjenigen Charakteren vor, die Molière denen zurückgelassen hat, die in seine Fußtapfen zu treten suchen[83]). Dieselbe Stelle im „Misanthrope", der er den Hauptzug des „Müßiggängers" entnommen hat[84]), gab auch hier die Anregung. An der bereits zitierten Stelle (vgl. S. 16) heißt es

[80]) Briefe berühmter und edler Deutscher an Bodmer, hrsgb. von G. F. Stäudlin. Stuttgart 1794, Seite 43.
[81]) Werke II, Seite 185.
[82]) Werke II, Seite 186.
[83]) Werke II, Seite 185.
[84]) Misanthrope II, 4.

weiter unten: „Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien un secret à vous dire, et ce secret n'est rien. De la moindre vetille il fait une merveille, et jusques au bon jour, il dit tout à l'oreille."

Schlegel hat also aus einem Molièreschen Charakter zwei Züge entnommen, die er im „Müßigänger" und im „Geheimnisvollen" ausbaute. Das Urteil Lessings[85]) erscheint daher nicht gerechtfertigt, wenn er es Schlegel verübelt, daß es „der Geheimnisvolle nicht geworden ist, den Molière an der Stelle geschildert hat . . . Molières Geheimnisvoller ist ein Geck, der sich wichtiges Aussehen geben will; Schlegels Geheimnisvoller aber ein gutes, ehrliches Schaf, das den Fuchs spielen will, um von den Wölfen nicht gefressen zu werden."

Schlegel nahm sich aus dem französischen Lustspiel nur die Anregung und hatte gar nicht die Absicht, den ganzen Charakter zu kopieren.

Von allen Gestalten Schlegels erscheint uns freilich heutzutage der „Geheimnisvolle" am wenigsten zugänglich. Wir sind geneigt, in ihm einen krankhaft verschrobenen Narren zu sehen, der sich infolgedessen zur Hauptfigur eines Lustspiels nicht eignet. Auf der anderen Seite ist es merkwürdig, daß sich der Dichter sechs Jahre lang mit dieser Gestalt beschäftigt hat, er, der doch sonst einen so scharfen Blick für Menschen und ihre Schwächen zeigte[86]). Bezeichnend ist auch, daß das Stück eine Reihe von Aufführungen gefunden hat[87]) und der Charakter des „Geheimnisvollen" mehrere Dichter[88]), selbst Lessing[89]), anregte, wenn er auch schon in seiner Zeit von Mendelssohn scharf abgelehnt wurde[90]). Wir dürfen nicht vergessen, daß damals das Zeitalter der Empfindsamkeit soeben begann, daß die Menschen solchen Seelenregungen besonders zugänglich waren, daß das gesamte Rokoko eine außerordentlich diffizile Art des Seelenlebens schätzte, weiter auch, daß die Affektenlehre der damaligen Zeit eine solche starke Steigerung eines einzigen Charakterzuges forderte. Ganz ähnliche Steigerungen solcher diffiziler Charakterzüge zeigen auch die Modearien der damaligen Musik, etwa von Mattheson, Telemann und anderen, in denen gleichfalls ein Affekt in allen Möglichkeiten ausgeschöpft, von allen Seiten beleuchtet und

---

[85]) Hamburger Dramaturgie, 52. Stück.

[86]) Werke II, Seite 186.

[87]) Schütze: Hamburgische Theatergeschichte, Hamburg 1794, Seite 275: . . „Schönemann brachte in diesem Jahre 1750 [nicht wie Wolff mitteilt 1751] El. Schlegels, eines der ersten deutschen vorzüglichen Dramatikers „Triumph der guten Frauen" und dessen „Geheimnisvollen" auf die Bühne. Auch Gellerts Stücke, so sehr sie gleich den Schlegelschen nachstehen . . .".
1766 spielte ihn das erste Ackermannsche Unternehmen und 1771 finden wir ihn noch auf dem Programm des zweiten Ackermannschen Unternehmens (F. L. W. Meyer: F. L. Schröder I, Seite 382; II, 2 Seite 17, 55, 144).

[88]) Hagedorn, Gellert, Cronegk, Karl Lessing, Chr. F. Weiße (Siehe Wolff, Seite 128 f.).

[89]) Im „Misogyn" finden sich ähnliche Züge bei dem Advokaten Solbist.

[90]) Moses Mendelssohns Schriften IV, 2, Seite 310 f.

bis ins Letzte gesteigert wird. Uns will vieles an der damaligen Empfindsamkeit krankhaft, übersteigert, ja pathologisch erscheinen, selbst Goethes „Werther", der doch das reifste Produkt der Empfindsamkeit darstellt. Es muß für den damaligen Zuschauer des „Geheimnisvollen" also möglich gewesen sein, diesen Typ als denkbar aufzunehmen, bei sich selbst oder anderen ähnliche Saiten anklingen zu fühlen. Eine launische Rokokoranke in seltsamer, eigenwilliger, feinnerviger Verästelung, so steht diese Gestalt vor uns.

Der Dichter und Musiker in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts arbeitet mit bestimmten Affekten. Das Wort „Affekt" ist unübersetzbar und keineswegs etwa mit Stimmung gleichzusetzen. In Stimmung steckt etwas Gefühlhaft-Romantisches, zeitlich Veränderliches, während Affekt eine feste seelische Disposition meint, wie der Hamburger Musikgelehrte Mattheson[91]), der damals von weitreichendem Einfluß war, immer wieder betont, und nach Haydn erklärt, daß er sich bei seinen Symphonien bestimmte Charaktere zum Vorbild genommen habe. Aus diesen Betrachtungen heraus wird uns verständlich, daß ein Stück wie der „Geheimnisvolle" damals überhaupt möglich war. Deshalb vermeidet es Schlegel aber auch, seinem „Helden" andere Charaktereigenschaften als die der übertriebenen Vorsicht zu geben. Das ganze Stück ist gewissermaßen eine Arie über dieses eine Thema. Selbst die so naheliegende Charakterisierung des Helden als eines geistreichen jungen Mannes läßt Schlegel sich entgehen. Der einzige Hinweis muß genügen, daß unser Held dereinst das Ebenbild seines geistreichen und weltgewandten Vaters werden wird. Soziologisch von Bedeutung ist es, daß der damalige Zuschauer dadurch, daß der Held sich am Schluß als Angehöriger eines geachteten adligen Geschlechtes entpuppt, diesen mit den dazugehörigen Eigenschaften begabt ansieht. Wir erwarten freilich von einem „Helden", daß er uns seine guten Eigenschaften im Stück selbst beweisen soll, wenn wir den Helden bejahen wollen, wenn er uns sympathisch sein soll. Gerade hier bemerkt man den starken Gegensatz zwischen der Kunst des 18. Jahrhunderts und der unsrigen.

Nun zum Charakter des „Geheimnisvollen" selbst. Als Sohn eines reichen Hauses will er sein Leben und vor allem seine Ehe mit größtmöglichster Klugheit und Vorsicht selbst gestalten. Als Türke verkleidet hat er auf einem Maskenballe ein edles Mädchen kennen und lieben gelernt. Selbstverständlich stünde ihm, wenn er seinen wahren Namen und Stand nennen würde, die Tür des elterlichen Hauses der Geliebten ohne weiteres offen. Aber er will ohne Rücksicht auf Familie und Wohlstand nur als Mensch das Mädchen näher kennenlernen, und auch sie

[91]) Alois Schnabel: Mattheſons Musikanschauungen und seine Affektenlehre. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Breslauer Diss. 1920.

soll ihn möglichst nur als Menschen kennen und lieben lernen. Beides gelingt ihm. Aber die Mittel, die er dazu verwendet, sind so ungeschickt wie nur möglich, da er ja in der Vorstellung, die er anwenden zu müssen glaubt, völlig unerfahren ist und er sich durch seine übertriebene Vorsicht beständig lächerlich macht, allerdings nur bei den Zuschauern und nicht bei der Geliebten. In immer neuen Verkleidungen naht er sich ihr, als Kaufmann, als Perückenmacher, als Diener und schließlich als ein Herr von Abgrund. Er bewährt die Festigkeit seiner Liebe in den sich ergebenden schwierigen Lagen; ja er gerät sogar in den Verdacht, ein Verbrecher zu sein, und wird von seinem eigenen Vater verhaftet, wodurch er aber erkannt und der Geliebten zugeführt wird.

Genau so wenig wie eine Arie um 1750 einem steilen Höhepunkt zustrebt, sondern in sich selbst ihr Genüge findet, genau so wenig dürfen wir hier in dieser Charakterkomödie einen besonderen Gipfel suchen.

In allen Schwierigkeiten erweist der junge Mann seine feste Liebe, die seine übersteigerte Ängstlichkeit und Vorsicht immer wieder verbirgt. Äußerlich kommt er dadurch in immer schwierigere Lagen, innerlich aber kommt er dem Ziel, seine Geliebte immer eingehender kennenzulernen und ihr seine Liebe durch die Schwierigkeiten, in die er gerät, zu beweisen, immer näher, obwohl die äußere Handlung ein immer lächerlicheres Bild von dem Helden gibt, der anscheinend immer tiefer sinkt und sich sogar in den Verdacht bringt, ein Verbrecher zu sein.

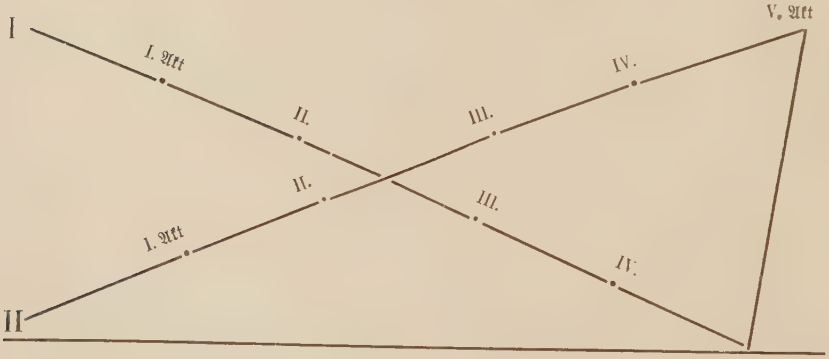
Wir können die äußere Handlung somit als stetig absteigende Kurve darstellen, deren tiefster Punkt der Verdacht des Verbrechens ist und die erst zum Schluß wieder scharf ansteigt. Die innere Handlung dagegen läßt ihn in stetig aufsteigender Kurve sein Ziel erreichen.

Äußere Handlung	Innere Handlung
1. Akt	1. Akt
Vorgeschichte: Abgrund geht auf den Maskenball. Seine Verkleidung als Türke ist nichts Verwunderliches.	**Vorgeschichte: Die beiden Liebenden haben sich auf dem Ball in Maskenkleidung kennengelernt. Der Geheimnisvolle liebt Amalia. Diese zeigt Interesse für den verkleideten Fremden.**
Der Geheimnisvolle tritt als sein eigener Diener auf und macht sich bei dem Hausherrn verdächtig.	
2. Akt	2. Akt
Er erscheint als „von Abgrund" und erregt Verdacht bei dem Schwätzer Glocke.	**Abgrund gesteht Amalia seine Liebe. Amalia zeigt weiteres Interesse für Abgrund.**

3. Akt	3. Akt
Er erscheint als Perückenmacher, steigert den Verdacht von Glocke und sagt, er sei verheiratet, gibt sich aber nur als Herr von Abgrund zu erkennen.	Trübung. Amalia hält Abgrund für verheiratet. Sie liebt den Fremden! Der Vater erfährt von dieser Liebe. Gefahr!
4. Akt	4. Akt
Er wird verdächtigt und als Verbrecher gesucht, tauscht mit Johann die Kleider.	Verstärkung der Gefahr.
5. Akt	5. Akt
Gefangennahme, Erkennung durch den Vater, Verlobung.	Amalia wird sich der Stärke ihrer Liebe bewußt, sie bewährt sie in der Gefahr. Erkennung und Verlobung.

Dieser Aufbau läßt sich in zwei Kurven darstellen:

Kurve I: Äußere Handlung
Kurve II: Innere Handlung



Wenn wir weiter den Aufbau des Lustspiels betrachten, so ergibt sich Folgendes:

1. Akt

A 1. Szene: Amalie und Kathrine unterhalten sich über den Türken, der auf dem Ball starken Eindruck auf Amalia gemacht hat.

2. Szene: Johann erzählt Kathrine von dem absonderlichen Wesen seines Herrn (des Türken). Sein erster Herr war ein Hochstapler.

3. Szene: Abgrund und Johann in derselben Livree. Er meldet sich als sein eigener Bedienter an. Seine erst später zu erkennende Absicht ist, zu erfahren, was für einen Eindruck er als Türke auf Amalia gemacht hat.

B

4. Szene: Abgrund will von Kathrine erfahren, welchen Eindruck er auf Amalia gemacht hat. Es mißlingt ihm wegen seiner Ungeschicklichkeit.

5. Szene: Er gerät in noch größere Verwirrung, weil der Vater der Geliebten hinzukommt. Er verschwindet.

A – – 6. Szene: Der Vater erzählt der Dienerin, daß er die Tochter verheiraten wolle, und fordert sie auf, Amalia die Ballbekanntschaft auszureden.

Die Form des Aktes ist die Bogenform:

A — B — A

Die erste und letzte Szene handeln von der Familie Schlangendorf. Die erste Szene zeigt uns Amalia, die ihr Interesse an dem Fremden der Dienerin mitteilt. In der letzten Szene erfahren wir, daß der Vater die Tochter verheiraten will. Kathrine soll ihr das Interesse an dem verkleideten Türken ausreden.

Im Mittelteil schildert uns der Diener in Szene 2 das sonderbare Wesen seines Herrn, in 3 erscheint dieser selbst als sein eigener Diener, der Versuch, das Kammermädchen auszuhorchen (Szene 4), mißlingt. Noch verwirrter wird er durch das Zusammentreffen mit dem Vater der Geliebten in Szene 5. Der erste Versuch ist mißglückt.

2. Akt

1. Szene: Bericht über eine erneute mißlungene Verkleidung. Abgrund ist von Kathrine wiedererkannt worden.

A 2. Szene: Dritte Verkleidung. Er erscheint als Herr von Abgrund und macht den in I, 3 angekündigten Besuch. Zwiegespräch mit der Dienerin.

3. Szene: Der Diener soll sich nach dem Eindruck erkundigen, den der verkleidete Türke gemacht hat.

A
- 4. Szene: Glocke begrüßt ihn als den Türken vom Abend vorher. Er ahnt ernste Heiratsabsichten Abgrunds.
- 5. Szene: Der Vater empfängt ihn statt der Tochter. Der beabsichtigte Besuch bei der Tochter kommt nicht zustande.

B
- 6. Szene: Amalia kommt. Abgrund ist bereits fort. Glocke versucht, ihn in schlechtes Licht zu setzen.
- 7. Szene: Amalia verrät näheren Anteil an Abgrund. Kathrine beschwört den Abwesenden (Situationskomik).
- 8. Szene: Abgrund endlich bei Amalia. Er sagt, daß er, wenn er sein Geheimnis preisgebe, des Glückes verlustig gehen könne, sie zu lieben.
- 9. Szene: Er verabschiedet sich, da der Vater dazukommt.

Ausklang, zugleich Vorbereitung des nächsten Aktes
- 10. Szene: Der alte Graf Bährenfeld wird angemeldet.
- 11. Szene: Amalia befiehlt, die Zimmer für den alten Freund des Vaters zurechtzumachen. Der Vater scheint über den Herrn von Abgrund mißgestimmt zu sein.

Der Aufbau des Aktes erinnert an die Barform:

A — A — B

I. Stollen: Szene 1, 2, 3 (neun Seiten). Der junge Bährenfeld (v. Abgrund) wird angekündigt. Er erscheint mit dem Ziel, Amalia zu sprechen, doch wird er zunächst a) durch Kathrine aufgehalten, b) unterhält er sich in der Wartezeit mit seinem Diener Johann.

II. Stollen: Szene 4, 5 (neun Seiten). Abgrund will Amalia sprechen, statt ihrer erscheint a) Glocke, b) der Vater Amaliens. Verwirrt empfiehlt sich Abgrund. Die Barform wird hier komödienhaft ausgebaut, denn nun erscheint Amalia, nachdem Abgrund gegangen ist. Glocke setzt Abgrund herab. Aus dem Eindruck, den seine Worte auf Amalia machen, sehen wir, daß sie Anteil an dem Fremden nimmt. Nun erscheint, Höhepunkt des Aktes, Abgrund. Er ist unsicher und deutet seine Liebe nur an. Ehe er sich recht aussprechen kann, erscheint der Vater.

Der Abgesang: Bährenfeld erreicht sein Ziel, Amalia zu sprechen, ist zwar kurz und entspricht also seinem Umfang nach nicht ganz der Barform (A : A : B wie 1 : 1 : 2)[92]), doch läßt sich diese Kürze als gewollte Komödienwirkung rechtfertigen: nachdem der Held endlich sein Ziel erreicht hat, kann er seinen Erfolg nicht ausnützen. Die beiden letzten Szenen: Ankündigung des alten Grafen Bährenfeld, sind ein

[92]) Bei der musikalischen Barform ist das Verhältnis zwischen den beiden Stollen und dem Abgesang 1 : 1 : 2.

Ausklang des Aktes, zugleich aber bereiten sie das glückliche Ende des ganzen Stückes vor.

3. Akt

A — 1. u. 2. Szene: Abgrund erscheint in guter Verkleidung als Perückenmacher. Ziel: einen Brief an Amalia zu übergeben. Der Brief sieht Schwierigkeiten in der Einladung des Herrn von Schlangendorf und offenbart seine Liebe. Das Ziel erreicht er.

A — 3. Szene: Der Perückenmacher erzählt Glocke, Abgrund sei verheiratet.

B — A 4. Szene: Glocke berichtet Amalia, daß Abgrund verheiratet sei.

B — 5. Szene: Der Perückenmacher bestreitet dies vor Amalia und gibt sich zum Beweis als Abgrund zu erkennen.

A — 6. Szene: Amalia läßt erkennen, daß sie Abgrund liebt, diese Liebe macht ihr Unruhe.

Wiederkehr des Themas — 7. Szene: Der Vater erfährt von Kathrine, daß seine Tochter Abgrund liebt. Er möchte sie aber mit dem Sohn seines alten Freundes Bährenfeld, der gerade in den Hof einfährt, vermählen.

Der Akt zeigt die Bogenform:

A — B — A,

deren Mittelteil von einem Bar gebildet wird. In den ersten beiden Szenen bringt Abgrund den Brief, der sein Liebesgeständnis enthält. Die 6. Szene zeigt, daß Amalia den Fremden liebt.

3. Szene: I. Stollen: Der Perückenmacher erzählt, Abgrund sei verheiratet.

4. Szene: II. Stollen: Glocke berichtet dies Amalia.

5. Szene: Abgesang, Auswirkung: Amalia wird sich ihrer Liebe bewußt. Sie erfährt, daß Abgrund nicht verheiratet ist.

Der Abgesang ist verkürzt (siehe Bemerkungen darüber im zweiten Akt). Die 7. Szene stellt die Wiederkehr des Themas dar, die durch den Mittelteil bedingt ist und uns wieder einen Schritt näher zur Lösung bringt.

4. Akt

A — 1. Szene: Johann soll Glocke die beabsichtigte (vorgetäuschte) Abreise mitteilen.

2. Szene: Abgrund will sich Schlangendorf offenbaren. Täte er dies, wäre der Knoten gelöst.

B

3. Szene: Er hat den Mut nicht dazu.

4. Szene: Abgrund wäre fast mit seinem Vater zusammengestoßen, die Verwicklung wäre dann aufgelöst gewesen. Bährenfeld sucht einen Betrüger.

5. Szene: Glocke lenkt den Verdacht auf Abgrund.

A

6. Szene: Der Diener teilt mit, daß Abgrund abreisen will.

7. Szene: Abgrund reist in den Kleidern seines Dieners ab.

8. Szene: Durch seine Flucht hat er den Verdacht bestärkt. Die Tore werden besetzt.

Der Akt zeigt die Bogenform:

A — B — A

Die Bogenform wirkt hier besonders komödienhaft, denn das Hauptthema von dem Vordersatz A — die geplante Abreise — wird im Nachsatz A zwar verwirklicht, aber in völlig anderem Sinne.

5. Akt

A

1. Szene: Amaliens Liebe wird auf die Probe gestellt. Sie liebt Abgrund trotz des schweren Verdachtes.

2. Szene: Schlangendorf will Amalia für den jungen Bährenfeld gewinnen.

A

3. Szene: Der alte Bährenfeld will Amalia für den Sohn gewinnen.

4. Szene: Amalia sucht Bährenfeld milde zu stimmen. Bährenfeld wirbt für seinen Sohn. Sie zeigt, daß sie Abgrund treu ist (Komik: Es ist beide Male derselbe!).

5. Szene: Johann wird in den Kleidern seines Herrn eingeliefert.

B

6. Szene: Der Betrüger wird angekündigt. Vorbereitung auf Szene 7.

7. Szene: Der Betrüger wird eingeliefert. Der Vater erkennt seinen Sohn. Alles löst sich auf, die Liebenden sind vereinigt.

Der fünfte Akt stellt einen schönen, wohlgerundeten Bar dar:

A — A — B

I. Stollen, 1. und 2. Szene: Amalias treue Liebe.

II. Stollen, 3. und 4. Szene: Amalias treue Liebe.

Abgesang, 5., 6., 7. Szene: 5. Der Betrüger wird eingeliefert, es ist aber Johann in den Kleidern seines Herrn. 6. Die Einlieferung Abgrunds wird bekanntgegeben. 7. Der vermeintliche Betrüger Abgrund wird eingebracht. Es ist — der junge Bährenfeld. Damit ist der Sinn der beiden Stollen aufs schönste erfüllt.

Die beiden Stollen sind durchaus gleich gebaut. Der Abgesang beginnt zunächst ganz anders als die Stollen, er ist mit Handlung erfüllt. Er nimmt eine längere Zeit in Anspruch, als die Zahlenangabe zunächst erwarten läßt, da die Untersuchung ausführlich ist.

Wie wir für die einzelnen Akte feste künstlerische Formen nachweisen konnten, so stellt auch das Lustspiel als Ganzes eine bestimmte Form dar: nämlich die Barform:

A — A — B

Den ersten Akt fassen wir als Vorbereitung auf. Der junge Bährenfeld (Abgrund) versucht, sich der Geliebten zu nähern.

I. Stollen, 2. Akt: Bährenfeld sucht ihre Liebe zu gewinnen.

II. Stollen, 3. Akt: Bährenfeld gewinnt Amalias Liebe.

Abgesang, 4. und 5. Akt: Amalias Liebe bewährt sich auch in der Prüfung und wird durch die Vereinigung gekrönt.

Auch das Zahlenverhältnis A : A : B (28 : 28 : 51) ist fast das Ideale dieser Barform, nämlich 1 : 1 : 2.

In einem Briefe an Bodmer[93]) schreibt Schlegel folgendes: „Meinen Geheimnisvollen wollen viele deswegen nicht für gut finden, weil sie meinen, daß der Charakter desselben selten vorkömmt, ungeachtet ich in keinem Stücke mehr nach Originalen gearbeitet habe als in diesem[94])." Und in der Tat sind die einzelnen Personen Menschen von Fleisch und Blut. Wenn Wolff bei dem „Geheimnisvollen" feststellt, daß Schlegel „die ersten anständigen, achtenswerten und imponierenden Frauen, welche die deutsche Lustspielbühne betreten", geschaffen hat, so hat er damit ein Verdienst unseres Dichters klar erkannt, das gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

Amalia ist eine durchaus liebenswerte Erscheinung. Bezeichnenderweise ist sie nicht komisch. Schlegel ist hier ein Vorläufer Lessings, der die Komik ausschließlich auf die Nebenpersonen verteilt und die Haupt-

[93]) Archiv für Literaturgeschichte, XIV. Band, Leipzig 1886, Seite 50.

[94]) In den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" begründet Schlegel die Darstellung solcher seltener Charaktere (Werke II, Seite 290):

„Es kann manchem Zuschauer dünken, daß ein Mensch nicht soviel Thorheit in so kurzer Zeit begehen kann, als auf dem Theater geschieht. Aber wenn sich dieses nicht oft in der Welt zuträgt, so kömmt es daher, weil im gemeinen Leben die Gelegenheiten zu Thorheiten nicht so dicht beisammen stehen als in der Komödie, wo eine ununterbrochene Handlung, an der ihm gelegen ist, ihm ein weites Feld giebt, sich von mehreren Seiten und in seiner wahren Beschaffenheit zu zeigen. Auch im gemeinen Leben würde man zur Genüge sehen, wozu Leute von gewissen Charakteren fähig sind, wenn man sich die boshafte Bemühung machen wollte, sie ausdrücklich in solche Umstände zu bringen, die ihre Thorheiten ins Licht setzen".

personen ernsthaft darstellt (vgl. „Minna von Barnhelm"). Sie ist eine bescheidene, kluge und urteilsfähige Frau. Wenn sie uns in echt rationalistischer Weise Lehren gibt, empfinden wir sie nicht als aufdringlich und nehmen sie gern hin. Der Dichter macht hier Ansätze zu einer psychologischen Entwicklung: wie sich Amalia langsam ihrer Liebe zu dem Fremden bewußt wird, die dann zu einem glücklichen Ende führt. Die Person, die die meiste Komik in sich hat, ist der Schwätzer Glocke. Wenn dem Sachsen geistige Beweglichkeit eigen ist, die sich mitunter in Geschwätzigkeit und Verschlagenheit äußert, so haben wir in Glocke den typischen Vertreter vor uns. Seine Neugier, die in Taktlosigkeit ausartet, läßt ihn nicht ruhen, bis er etwas über den Fremden erfahren hat; seine Neuigkeiten muß er sofort wieder an den Mann bringen, prahlerisch erzählt er von seinem Stammbaum, und zum Schluß erfahren wir mit befriedigtem Lächeln, daß er bei der ganzen Geschichte doch der Dumme ist und noch gefoppt wird, ein Mensch, der uns jeden Tag begegnen könnte.

Von Schlangendorf und Graf Bährenfeld sind Durchschnittsmenschen, höflich, konventionell, ohne irgendwie besonders hervortretende Charaktereigenschaften. Kathrine, das Mädchen, ist alter Tradition entsprechend die Vertraute ihrer Herrschaft, neugierig, witzig und schlau.

Wenn hier noch ein Wort über den Dialog gesagt werden soll, so ist festzustellen, daß Schlegel um ein Bedeutendes in seiner Entwicklung fortgeschritten ist. Die einzelnen Szenen sind durch die knappe Sprache fesselnd und halten durch ihren Witz den Zuschauer stets in Spannung.

5. Die stumme Schönheit

Am 15. April 1747 teilt Schlegel Bodmer mit, daß er an einer kleinen Komödie arbeite, der er zunächst den Namen „Die Bildsäule" gegeben habe, allerdings wolle er den Titel ändern, da er „den Charakter davon nicht deutlich genug zu verstehen gibt"[95]). 1748 erschien dann das Stück unter dem Namen „Die stumme Schönheit", ein Lustspiel in einem Aufzuge. Es war für das dänische Theater bestimmt und sollte in einer dänischen Übersetzung, die aber nicht zustande kam, aufgeführt werden[96]).

Wie bei dem „Guten Rat" deuten einige Namen die Charaktere ihrer Träger an: Jungwitz der gebildete Landjunker, Lakonius der Philosoph, Frau Praatgern die geschwätzige Bürgerswitwe.

Über den Stoff teilt Wolff[97]) mit, daß die Idee in ihrer Einheit Schlegels Eigentum ist, einzelne Teilmotive aber auf eine ältere literarische Tradition zurückblicken können. So findet er den Kindertausch

[95]) Briefe berühmter und edler Deutscher an Bodmer, hrsgb. von G. F. Ständlin, Stuttgart 1794, Seite 45.
[96]) Wolff, Seite 168.
[97]) Wolff, a. a. O.

fesselnd und halten durch ihren Witz den Zuschauer stets in Spannung. ein altes Komödienmotiv, in Destouches' „La force du Naturel", das Motiv der schweigsamen Braut in Regnards „Bal" und auch in Destouches' „La Fausse Agnès ou le Poète Campagnard" wieder[98]). Lessing findet die Sitten „wirklich dänischer als deutsch"[99]), doch scheint uns das zu viel gesagt, zumal Schlegel selbst berichtet: „Viele von unseren deutschen Frauenzimmern werden die Originale dazu abgeben können[100])." Das Stück wurde in Dänemark als Satire auf die Verhältnisse des mittleren Bürgertums aufgefaßt[101]). Wolff bemerkt überdies, daß das Stück frische Zeit- und Ortsfärbung zeige und das „steifere dänische Wesen" sich darin gut offenbare. Wir müssen uns jedoch hüten, das Stück zu einseitig auf rein dänische Verhältnisse zu beziehen. Das dänische Bürgertum der damaligen Zeit war sicherlich von dem deutschen nicht verschieden, und wir können Nadler beipflichten, der meint, daß Schlegel auf dänischem Boden nicht hätte dänisch werden wollen, vielmehr nur „sich auf das zurückzog, was dem stammverwandten Volk mit seinem gemeinsam war[102]). Die „Stumme Schönheit" wurde auf allen deutschen Bühnen gespielt[103]). Schönemann eröffnete am 5. Juni 1754 sein neues Theater in Hamburg mit diesem Stück[104]), in Berlin wurde es 1774 zum erstenmal aufgeführt[105]), und 1775 bis 1777 spielte es die Seylersche Truppe in Dresden[106]). Der Inhalt und der Aufbau dieses Lustspiels stellt sich folgendermaßen dar: Richard, ein alter reicher Mann vom Lande, übergab einst einer Bürgersfrau sein neugeborenes Kind zur Pflege. Er kommt nach zwanzig Jahren wieder, um sich sein Töchterchen abzuholen, und hat gleich einen Freier, seinen Freund Jungwitz, mitgebracht. Er ist überzeugt, daß — nach den Berichten der Pflegemutter — seine Tochter gut gediehen ist, und erzählt von ihren Vorzügen, ihren Kenntnissen und ihrer Schönheit.

Frau Praatgern, die Bürgerswitwe, hatte aber selbst eine Tochter, und um diese glücklich und reich zu machen, hat sie die Mädchen in ihrer Kindheit vertauscht. Beim Wiedersehen wundert sich der Vater über die Stumpfsinnigkeit seiner angeblichen Tochter Charlotte, und Jungwitz muß in einer Unterhaltung mit ihr feststellen, daß ihre Schönheit ihr einziger Vorzug ist. Zufällig stattet Leonore, die richtige Tochter, die

[98]) Das Motiv kann auch ebensogut aus Borkensteins „Bookesbeutel" stammen I, 7. Susanna: „Papa, ich habe Jungfer Charlotte holen lassen. Sie soll mir sagen, was ich mit meinem Bräutigam sprechen muß. Sie hat es aus den Büchern, und Papa weiß, daß ich nicht recht lesen kann".

[99]) Hamburgische Dramaturgie, 18. Stück.

[100]) Schnorrs Archiv V, 62.

[101]) Wolff, Seite 169.

[102]) Joseph Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. II. Bd., Regensburg 1923, Seite 504.

[103]) Schmid: Chronologie des deutschen Theaters, Seite 137.

[104]) Schütze: Hamburgische Theatergeschichte, Hamburg 1794, Seite 280.

[105]) Plümicke, Seite 397 nach Wolff, Seite 172.

[106]) Pröl, Seite 288 nach Wolff, Seite 172.

Frau Praatgern von ihrer Schwester erziehen ließ, dem Hause einen Besuch ab. Jungwitz ist begeistert. Frau Praatgern wittert Gefahr, ruft Charlotte zu sich und eröffnet ihr, daß sie gar nicht Richards Tochter sei, sie aber wünsche, daß sie glücklich werde und der enttäuschte Jungwitz von ihren Gaben überzeugt werden müsse.

Frau Praatgern beredet nun Leonore, sich hinter den Reifrock Charlottens zu stecken und bei einer neuen Unterhaltung mit Jungwitz dieser kluge Antworten vorzusprechen[107]). Diese Unterredung hat Lakonius, ein Philosoph, im Nebenzimmer mit angehört.

Bei der folgenden Unterhaltung mit Charlotte wundert sich Jungwitz über die wohlgesetzte Rede, aber auch über ein Echo, das er zu hören glaubt. Schließlich merkt er die Täuschung und entdeckt Leonore.

Lakonius enthüllt den Betrug, und Jungwitz wird jetzt mit Freuden der Schwiegersohn Richards. Auch Lakonius ist zufrieden, denn man bietet ihm die „Stumme Schönheit" Charlotte zur Frau an, die er gern nimmt, da ihn eine schweigsame Frau am wenigsten in seinen Gedankengängen stört. Frau Praatgern erbietet sich zum Schluß, den Kindern des Lakonius das Sprechen zu lehren.

Der Aufbau ist in großen Zügen folgender:

A I. Teil (1. bis 8. Szene): Die stumme Schönheit wird vorgeführt und macht auf Vater und Freier einen sehr ungünstigen Eindruck.

A II. Teil (8. bis 18. Szene): Die wahre Tochter zeigt Witz, Klugheit und sicheres Auftreten und macht auf beide, obgleich sie durch die angebliche Mutter möglichst ferngehalten wird, einen überaus günstigen Eindruck.

B III. Teil (18. bis 25. Szene): Lakonius versteckt sich im Kabinett, hört erstens den Betrug, zu dem Leonore gezwungen wird, zweitens beobachtet er die stumme Schönheit.

Leonore zieht sich glänzend aus der schwierigen Lage. Lakonius offenbart den Betrug und heiratet die „stumme Schönheit", während Leonore von Vater und Freier freudig aufgenommen wird.

Der künstlerische Aufbau zeigt also die Barform:

A — A — B

[107]) Dieses Motiv finden wir übrigens ebenfalls im „Bookesbeutel" (1742) von Borkenstein, vgl. I, 7, Grobian: „Jungfer Charlotte soll sich neben dich setzen und kann dir dann und wann einige Redensarten ins Ohr sagen. Mache nur nicht, daß du Schimpf einlegest, und verhüte vor allen Dingen, daß dir der reiche Bräutigam entgehet."

Der erste Stollen: Die Vorführung der „Stummen Schönheit" mit negativem Eindruck (18 Seiten).

Der zweite Stollen: Die Vorstellung der klugen und gewandten Schönheit (18 Seiten).

Der dritte und wichtigste Teil ist der sich steigernde Abgesang, in dem eine neue Intrige gesponnen wird und das kluge Mädchen in Bedrängnis kommt, aus der sie sich aber geschickt befreit (12 Seiten).

Der Aufbau ist sehr klar und wirkungsvoll. Die Handlung wäre künstlerisch noch wertvoller, wenn die Lösung nicht durch eine an sich fernstehende Person, den Philosophen Lakonius, vollzogen würde, aber da dieser Sonderling witzigerweise an der stummen Schönheit Gefallen findet und sie heiratet, erscheint seine Einführung uns nachträglich als gerechtfertigt. Auch soll ja der Abgesang nach Richard Wagners Wort „an eigner Weis' und Tönen reich" sein.

Das flott gereimte, mit leichter Hand gefügte Stück macht einen überaus frischen Eindruck. Die Leichtigkeit, mit der hier der spröde Alexandriner im Lustspiel verwendet wird, begeisterte auch Lessing, der urteilt[108]): „. . . unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte eine ebenso fließende als zierliche Versifikation, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größeren Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beyspiel wider sich gehabt haben."

Demgegenüber ist das Urteil von Arthur Eloesser[109]) unverständlich, wenn er schreibt: „Der Dichter der ‚Minna von Barnhelm' fand auch 20 Jahre nach dem Tode des Verfassers (J. E. Schlegels) nichts Besseres als diese unbehinderte Versmacherei mit einer steifen, verabredeten Handlung, die sich von keiner Situation spannt . ." (Es sei beiläufig hier mitgeteilt, daß das Stück 1924 in Amerika neu gedruckt wurde und als deutsche Lektüre in Universitätsübungen gelesen wird.)[110]).

Das Lustspiel gibt uns ein bezeichnendes Bild des bürgerlichen Rokoko. Auch hier sind die Ideale, die besonders verherrlicht werden, Klugheit, Sicherheit im Auftreten und Natürlichkeit. Im Gegensatz dazu die gezierte Modepuppe, die nur von Putz und Kleidern zu reden weiß. Wie bei dem „Geschäftigen Müßiggänger" steht das Erziehungsproblem im Vordergrund. Es sind gesellschaftliche Vorzüge, die besonders geschätzt werden, die allerdings aber auch auf einem klaren und lauteren Charakter beruhen. Die sittliche Vertiefung auch im Lustspiel bringt erst Lessing in seiner „Minna von Barnhelm".

108) Hamburger Dramaturgie, 18. Stück.
109) Arthur Eloesser: Die deutsche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart, Band I, Berlin 1930.
110) Modern Language Notes, 39. Band, 1924.

Jungwitz und Richard sind tüchtige, wohlhabende Männer des praktischen Lebens, ohne besondere Tiefe, aber sympathisch durch die Sicherheit und Klarheit ihrer praktischen Lebensanschauungen. Die törichte Frau Praatgern, eine geschwätzige Intrigantin mit völlig veralteten Anschauungen von Leben und Erziehung, macht gleichfalls einen recht lebenswahren Eindruck. Die Satire in der Zeichnung des Charakters dieser Frau und der von ihr falsch erzogenen Tochter ist unverkennbar. Schlegel schafft hier dankbare Theaterrollen. Das „Ja" und „Nein" des Zierpüppchens würde auch heute noch bei einer Aufführung vor einem verständnisvollen Kreise recht komisch wirken. Außerordentlich witzig ist die ganz aus dem Rokoko mit seinen breiten Reifröcken geschaffene Szene, in der die „Kluge Schönheit" hinter dem Rock der „Stummen Schönheit" dieser souffliert und entdeckt wird. Possenhaft wirkt die Gestalt des Philosophen Lakonius, dem eine kluge und gewandte Frau ein Greuel ist und der mit Wonne das stumme Gänschen heiratet. Die ganze Handlung könnte auch heute noch einem gewandten Operettendichter einen dankbaren Stoff geben. Das Stück entspricht durchaus den Anforderungen, die Gottsched an die Komödie stellte (die Einheit des Ortes ist mit verblüffender Sicherheit durchgeführt), nur daß der steife, schwerfällige Gottsched von der Leichtigkeit, mit der hier die Reime gefügt und witzige Situationen heraufbeschworen werden, natürlich himmelweit entfernt ist.

6. Der Triumph der guten Frauen

Am 18. September 1747 berichtet Schlegel an Bodmer, daß er an einer Komödie arbeite, zu welcher ihm der „zärtliche Ehemann" von Steele die erste Idee gegeben und der er den Titel „Der gestrenge Ehemann" zugedacht habe[111]). Am 19. Dezember nennt er das Stück „Der Ehemann nach der Mode"[112]), und 1748 erscheint es unter dem Titel „Der Triumph der guten Frauen" in der Sammlung „Beyträge zum dänischen Theater"[113]). Wolff stellt fest, das Schlegel in diesem Prosalustspiel „charakteristischer Weise" auf die Benutzung Holbergs verzichtet[114]). Wir haben bereits mehrfach darauf hingewiesen, daß Holberg für Schlegel nicht die Rolle gespielt hat, die man allgemein annimmt. Das Übernehmen von Einzelzügen und Namen für unwichtige Nebenpersonen rechtfertigt diese Behauptungen nicht. Auch die Bemerkung von Holl ist daher unzutreffend[114a]). Söderjhelm weist nach, daß bei diesem Stück Saint-Fox auf Schlegel eingewirkt habe[115]), wobei

[111]) Archiv für Literaturgeschichte, XIV. Band, Seite 50.
[112]) Werke II, Seite 325.
[113]) Werke II, Seite 325. Siehe auch den Brief an Bodmer, Archiv XIV, Seite 57.
[114]) Wolff, Seite 162.
[114a]) Holl, Seite 150.
[115]) Söderhjelm, Seite 88.

indessen zu beachten ist, daß das Verkleidungsmotiv altes Komödienerbgut darstellt und namentlich in der italienischen Komödie vielfach erscheint. Ebenso braucht das alte Motiv der Beschwatzung des Ehemannes durch den Verführer nicht gerade von Molières „Tartuffe" zu stammen, wie Wolff annimmt[116]).

Das Lustspiel hat, von den Zeitgenossen günstig beurteilt[117]), die größte Aufführungszahl aller Schlegelschen Stücke erreicht. 1750 wird das Stück von Schönemann in Hamburg aufgeführt[118]). In Wien, Berlin und Leipzig wurde es gespielt[119]), und noch 1779 finden wir den „Triumph" auf dem Spielplan der Bondinischen Gesellschaft in Dresden[120]). 1783 wurde das Lustspiel — wie Wolff mitteilt —[121]) von K. Lotich „bearbeitet" und erschien in dieser Form unter dem Titel „Seltene Treue! oder Gibts viele solcher Weiber?" in Mylius' Sammlung: „Komisches Theater der Teutschen".

Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender: Hilaria hatte vor zehn Jahren einen Mann geheiratet, der, ein oberflächlicher Mensch, seine Frau am nächsten Tage schon wieder verließ, um auf Liebesabenteuer auszugehen. Hilaria hat aber auch nach so langer Zeit die Liebe zu ihrem Gatten nicht verloren. Es gelingt ihr, ihren Mann zu finden, der gerade im Begriffe ist, eine jungverheiratete Frau zu verführen. Nach dieser Vorfabel setzt die Handlung ein. Sie verkleidet sich als Mann und hindert ihren Gatten an der Ausführung seines Planes. Als Frau — von Nikander, ihren Mann unerkannt — gelingt es ihr, von neuem seine Liebe zu erringen und die andere Ehe vor der Zerrüttung zu bewahren, indem sie den Ehemann, der seine Frau nicht als Gefährtin, sondern als Spielball seines Egoismus betrachtet, bekehrt.

Die künstlerische Form des Lustspiels:

1. Akt

1. Szene: Aufstellung der Themen. Unterhaltung Philinthe — Kathrine.

A 2. Szene: Philinthe-Hilaria tritt als Nebenbuhler ihres Mannes auf. Kampf beider um den Vorrang bei Juliane.

A — — 3. Szene: Beide werben um Juliane.

116) Wolff, Seite 162.
117) Hamburger Dramaturgie, 52. Stück. Moses Mendelssohns Schriften IV. 2. Seite 455 ff.
118) Schütze: Hamburgische Theatergeschichte, Seite 275. Wolff gibt fälschlich das Jahr 1751 an.
119) Schmid: Chronologie des deutschen Theaters, Seite 137.
120) Wolff, Seite
121) Wolff, Seite

4. Szene: Der Gatte Julianens, Agenor, wird von Nikander herabgesetzt, von Philinthe gelobt.

B 5. Szene: Nikander geht, um den Gatten Julianens gegen Philinthe-Hilaria aufzuhetzen.

6. Szene: Philinthe-Hilaria macht Juliane eine doppelsinnige Liebeserklärung.

7. Szene: Agenor drängt, von Nikander aufgehetzt, Philinthe-Hilaria aus dem Haus.

Schluß 8. Szene: Die Ehe- und Lebensanschauungen des zweiten Ehepaares werden uns vorgeführt. Agenor verbietet seiner Frau jegliche Lebensfreude.

9. Szene: Die Liebe Julianens.

In der ersten Szene wird das Thema aufgestellt. 2, 3, 4, 5, 6, 7 bringen eine geschickte Steigerung. Die beiden letzten Szenen zeigen das Zerwürfnis des zweiten Ehepaares. Zum Schluß sehen wir, passend zum Thema, die liebevolle Juliane, die „gute" Frau. Die eine ist leidend, die andere ist tätig. Die tätige gute Frau steht in Szene 1 bis 7 im Vordergrund, die leidende in Szene 8 und 9. Der erste Akt hat einen gewissermaßen lyrischen Ausklang. Am weitesten geht Philinthe in ihrem Spiel in Szene 6 bei der Liebeserklärung. Man kann die Szenen 2 und 3 als zusammengehörig auffassen, die beide den scheinbaren Wettstreit der beiden Nebenbuhler um die Frau Agenors zeigen. In Szene 4, 5, 6, 7 sehen wir die beiden in voller Handlung. Nikander sucht den törichten Gatten für seine Verführungspläne zu gewinnen, während Philinthe-Hilaria die günstige Gelegenheit, allein gelassen zu sein, zu der Liebeserklärung in Szene 6 benützt.

Es ergibt sich also ein einer Barform ähnlicher Aufbau:

A — A — B

1. Stollen	2. Szene
2. Stollen	3. Szene
Abgesang	4., 5., 6., 7. Szene

Auch im inneren Rhythmus besteht die Barform. Der zweite Auftritt umfaßt vier Seiten, der dritte zwar nur zwei, doch nimmt er ebensoviel Zeit in Anspruch, da hier das Spiel länger dauert (Philinthe putzt Juliane). Szene 4 bis 7 umfassen neun Seiten, so daß also fast das ideale Zahlenverhältnis 1 : 1 : 2, gleich 4 : 4 : 9, erreicht ist. Die erste Szene steht als Themenaufstellung gesondert, die achte und neunte Szene sind als Abschluß und Überleitung gedacht: Die Pläne Agenors, die Frau von der Welt abzuschließen, bedeuten die Wirkung der Ratschläge Nikanders, zugleich wird uns das Gebiet des zweiten Themas eröffnet. Der Bar zeigt uns Phinlinthe-Hilaria in regster, angestrengtester Tätigkeit, ihr Ziel zu verwirklichen.

2. Akt

A
1. Szene: Unterhaltung Juliane — Kathrine. Juliane hat dem Mann das Versprechen gegeben, sich von dem geselligen Verkehr abzuschließen. (Ähnliches Motiv in der „Laune des Verliebten: Abschließung des geliebten Weibes von der Welt.) Sie liebt ihren Mann. Wir erfahren, daß sie sich von Philinthe-Hilaria Geld geborgt hat, weshalb sie nicht mit ihm brechen will.

2. Szene: Agenor verlangt, daß Juliane ein anderes, völlig zurückgezogenes Leben führen soll.

a
3. Szene: Kathrine bittet Agenor um Nadelgeld für ihre Herrin. Agenor versucht dreimal, sie zu küssen.

4. Szene: Kurzer Monolog Kathrinens. Sie will das Geld ihrer Herrin schenken und die Liebesanträge verschweigen.

A
5. Szene: Heinrich, der Diener Nikanders, brüstet sich mit Liebeserfahrungen. Heinrich will Kathrine gewinnen.

B A
6. Szene: Nikander scherzt mit Kathrine.

7. Szene: Nikander macht Kathrine einen Liebesantrag. Das Ziel ist: Philinthe zu beseitigen.

8. Szene: Zwiespalt zwischen den beiden Bewerbern um Kathrine.

B
9. Szene: Nikander rät Philinthe, zu verschwinden.

10. Szene: Nikander und Philinthe werden abgewiesen.

a
11. Szene: Kurzer Monolog Kathrinens.

A
12. Szene: Kathrine übergibt das Geld als Geschenk des Mannes. Philinthe soll sein Geld zurückerhalten. Juliane zeigt ihre Liebe zu ihrem Manne.

Während im ersten Akt die tätige Philinthe-Hilaria im Vordergrund steht und Juliane in den zwei letzten Szenen den Akt beschließt, nimmt hier im zweiten Akt Juliane nebst ihrem Mann Agenor den größeren Raum für sich in Anspruch.

Für die Haupthandlung (Philinthe-Hilaria) ergibt sich ein erneuter Streit mit Nikander um die verehrte Frau, es werden aber beide abgewiesen und haben keinen Erfolg, ähnlich wie im ersten Akt. Im übrigen ist der Aufbau des zweiten Aktes vom ersten etwas verschieden. Ganz deutlich gehören die Szenen 1, 2 und 12 zusammen, die alle von dem von Agenor gewünschten Lebensstil Julianens handeln. Der dritte Auftritt zeigt, daß Agenor sich keineswegs an diesen Lebensstil hält, er versucht, Kathrine zu küssen. Die nun folgende Szene (Gruppe !

bis 11) wird durch je einen kurzen Monolog Kathrinens eingerahmt und handelt von dem Kampf Nikanders und Philinthe-Hilarias um die Gunst Julianens. Das Hauptthema des ersten Aktes wird also fortgesetzt. Nikander will Kathrine als Bundesgenossin gewinnen, dazu schickt er erst seinen Diener Heinrich (5. Auftritt), dann kommt er selbst (6. Auftritt) und sucht die Liebe Kathrinens zu erwerben (7. Auftritt), so daß also die Szenen 5 und 7 (6 ist Überleitung) sowohl inhaltlich wie dem Umfang nach die beiden Stollen eines Bars bilden, während der Abgesang von Szene 8, 9, 10 (zahlenmäßig 2 : 2 : 4 Seiten) durch das Auftreten Philinthes gebildet wird, der Kathrine scheinbar Nikander abspenstig macht.

Witzigerweise kommen die Liebhaber in diesem Akt mit Juliane gar nicht zusammen, sondern werden beide abgewiesen. Damit wird zugleich die Verbindung zu den umschließenden Bogenszenen 1, 2, 12 hergestellt, denn Juliane geht wegen des von ihrem Mann gewünschten Lebensstils nicht auf den Ball.

Es ergibt sich also, daß dieser Akt als Kernteil einen Bar enthält, der von zwei kurzen Monologen eingerahmt wird, und als wichtigste Handlung die Szenen 1, 2, 12 bogenförmig um den Bar herumführt. Die dritte Szene gehört einerseits zu 1 und 2: Agenor führt seine eigene Lebensanschauung ad absurdum, andererseits beginnt damit die komisch wirkende Reihe der Liebeserklärungen an Kathrine. Als Kernstück beider Akte steht also ein Bar da, der beide Male das Liebeswerben der beiden Bewerber um Juliane zum Gegenstand hat. Die erste Szene wird in beiden Fällen von Gesprächen mit Kathrine gebildet, der die beiden „guten" Frauen ihr Herz ausschütten.

Im ersten Akt sucht sich Nikander den Gatten Julianens, im zweiten Kathrine als Bundesgenossen zu gewinnen. Zugleich schließen beide Akte mit dem Ausdruck der treuen Liebe Julianens; der erste Akt umfaßt 23 Seiten, der zweite ebenfalls, sie dürften also bei der Aufführung die gleiche Zeit beanspruchen. Die Verschiedenheit der beiden Akte wird dadurch gebildet, daß der erste der beiden Bare umfangreich ist, während die Szenen zwischen Juliane und Agenor geringeren Raum in Anspruch nehmen. Im zweiten Akt ist der Bar kürzer, dafür ist die umschließende Rahmenhandlung Agenor — Juliane umfangreicher gestaltet. Dadurch wird aber eine dramatische Steigerung hergestellt.

3. Akt

A
1. Szene: Agenor behauptet, daß Juliane von ihrem Liebhaber Geld erhalten habe.
2. Szene: Agenor schickt selbst den Liebhaber.
3. Szene: Nikander erzählt Heinrich, daß er in Geldverlegenheit sei.

4. Szene: Nikander macht Juliane einen Liebesantrag.

A 5. Szene: Monolog Julianens. Sie will ihrem Mann die Augen öffnen.

6. Szene: Juliane belauscht Agenor und Kathrine.

7. Szene: Juliane weiß alles. Kathrine gegenüber gibt sie vor, nichts zu wissen. Die „gute" Frau.

B 8. Szene: Philinthe will Julianens Freund sein, rät zur Rache an dem Mann. Juliane bittet ihn, für immer zu scheiden.

9. Szene: Hilaria-Philinthe will ihrem Mann helfen.

Szene 1 und 2 haben als Hauptperson Agenor. Er verdächtigt seine Frau, einen Liebhaber zu haben, schickt ihr aber in der zweiten Szene selbst einen (Nikander) (Umfang 8½ Seiten). Die Szenen 4, 5, 6, 7 zeigen das Werk des Liebhabers. In 4 und 5 sehen wir Agenor selbst als Liebhaber gegenüber Kathrine, so daß also die Szene 4 und 5 der Szene 2 entsprechen, während 6 und 7 das Gegenstück von 1 sind. Der Umfang der Szenen 4, 5, 6, 7 ist 8¼ Seiten.) Dazwischen steht die Szene 3, die die Geldverlegenheit Nikanders darstellt.

Wir haben also deutlich zwei gleiche Stollen:

(a) (b)

I. Stollen, 1. und 2. Szene: Der Mann schickt seiner Frau, die er der Untreue beschuldigt, selbst einen Liebhaber. Nikander in Geldverlegenheit.

II. Stollen, Szene 4, 5 . . . b, Szene 6, 7 . . . a: Der Liebhaber erfährt eine Zurückweisung von seiten der Frau, die ihren Gatten benachrichtigen will. Der Gatte selbst ist untreu.

Abgesang, Szene 8 und 9: Hilaria-Philinthe will Juliane helfen, diese bittet sie aber, für immer zu scheiden. Dann will sie ihrem Gatten helfen.

Die beiden Szenen 8 und 9 bringen beide Philinthe-Hilarias Helferabsicht. Zugleich ist Szene 9 gewissermaßen auf Szene 3 bezüglich. Der Abgesang umfaßt sechs Seiten, ist also leider etwas kurz.

Der Aufbau des Aktes ist also wieder die Barform:

A — A — B

Im Vordergrund steht in diesem Akt Juliane, deren Tugend, Charakterfestigkeit und vornehme Gesinnung deutlich in Erscheinung treten. Die hier nur kurz behandelten Szenen über Nikanders Geldverlegenheit und Philinthe-Hilarias Absicht, zu helfen, leiten den vierten Akt ein.

4. Akt

1. Szene: Volles Einsetzen von Philinthens Intrige. Sie hat Nikander vor dem Schuldarrest bewahrt und er erzählt ihr sein Leben, schildert dabei seinen Leichtsinn und spricht von seiner Frau.

2. Szene: Philinthe hat Hoffnung, daß noch alles gut geht, will sich wieder Frauenkleider anziehen. Sie will Agenor und Juliane versöhnen.

3. Szene: Agenor will Kathrine wegjagen.

4. Szene: Agenor in großem Zorn.

5. Szene: Nikander gibt Agenor zum erstenmal Unrecht in bezug auf die Behandlung seiner Frau.

6. Szene: Juliane kommt hinzu. Sie erzählt dem Gatten, daß sie ihn mit Kathrine belauscht habe. Sie klärt ihren Mann über die Liebesabsichten Nikanders auf. Agenor glaubt es nicht. Er will ein anderes Mädchen annehmen. Nikander soll weiter aufpassen und die Frau belehren.

7. Szene: Nikander hat sich gewandelt. Juliane glaubt es nicht. Sie will es jetzt mit Eigensinn versuchen.

8. Szene: Ankündigung der angeblichen Schwester Philinthe-Hilarias.

Für den vierten Akt läßt sich ein den Lorenz'schen Formtypen entsprechender Aufbau nicht klar herausstellen. Ganz deutlich ist es, daß die beiden ersten Szenen die beiden Wege, die Philinthe-Hilaria einschlägt, deutlich machen, und daß von den ersten beiden Szenen ab die Charakteränderung Nikanders herausgestellt wird. Deutlich ist es auch, daß Philinthe-Hilaria in der zweiten Szene den zweiten Weg, in Frauenkleidern unerkannt das Herz ihres Mannes zu gewinnen, einschlägt. Dieser Weg wird am Ende des Aktes (Szene 8) nochmals berührt, so daß also die Szenen zwischen 2 und 8 gewissermaßen eine Bogenform bilden. Der Mittelteil dieses Bogens wäre die sechste Szene, in der Juliane zum ersten Male gegen ihren Mann selbsthandelnd vorgeht, ihm seine Untreue vorwirft und ihn über die unredlichen Absichten Nikanders aufzuklären versucht. Die diesen Mittelteil umrahmenden Szenen 4 und 5 zeigen die Wandlungen Nikanders, die siebente Szene zeigt, daß Juliane nicht daran glaubt und ihrem Mann jetzt mit Trotz entgegentreten will.

Von diesem Plan geht sie dann wieder ab und zeigt, wie am Schluß aller bisherigen Akte, ihr edles Frauentum. Diese soeben aufgestellte Gliederung kommt aber nur sehr schwach zum Bewußtsein.

5. Akt

A —— 1. Szene: Hilaria spielt einen als Frau verkleideten Mann. Nikander ist entflammt. Er soll den Bruder Hilarias holen. Höhepunkt. Hilaria kann sich nicht mehr zurückhalten.

2. Szene: Scheinbar neue Intrige. Hilaria gibt sich Juliane
B gegenüber als Philinthe aus.

3. Szene: Hilaria geht, Agenor kommt.

4. Szene: Kathrine will den Abend noch dableiben.

C 5. Szene: Die neue Dienerin erscheint.

6. Szene: Agathe ist frech und unerträglich und wird von Juliane und Kathrine hinausgeworfen.

7. Szene: Juliane ist verzweifelt. Philinthe erscheint als
B Mann verkleidet.

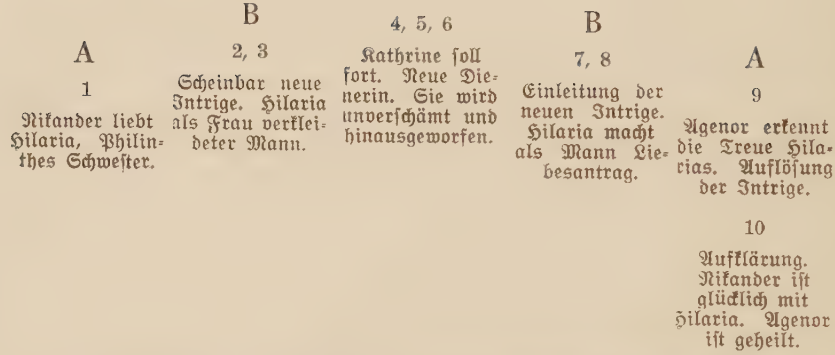
8. Szene: Philinthe-Hilaria macht einen erneuten Liebesantrag. Der lauschende Agenor wird von der Treue seiner Frau überzeugt (Parallele: Agenor — Kathrine).

9. Szene: Aufgeregte Szene. Agenor will Philinthe erstechen. Jetzt gibt sich Philinthe als Frau zu
A erkennen. Beginn der Auflösung der Intrige.

10. Szene: Nikander wird von Philinthe überzeugt, daß sie Hilaria ist. Agenor sieht sein Unrecht ein und bittet seine Frau um Verzeihung und ringt sich zu einer vernünftigen Lebensauffassung durch. Die Klugheit und Treue der Frau triumphiert.

Der fünfte Akt zeigt ebenfalls einen bewußt künstlerischen Aufbau von vollendeter Form. Die erste Szene, in der Nikander die vermeintliche Schwester Philinthens zu lieben beginnt, entspricht der neunten und zehnten Szene, in der Nikander mit seiner Frau Hilaria wieder glücklich wird. Die zweite und dritte Szene bringt die scheinbar neue Intrige Philinthes und entspricht damit der siebenten und achten Szene, in der Philinthe bei ihrer neuen Intrige Agenor von der Treue seiner Frau überzeugt. In der Mitte stehen die Szenen 4, 5, 6, die Situationskomik der alten und neuen Dienerin bringen. Die künstlerische Form ist hier der vollkommene Bogen:

A — B — C — B — A



Daß Schlegel die Bogenform bewußt angewendet hat, sieht man auch hier wieder nicht nur an dem Entsprechen der einzelnen Teile ihrem Inhalt, sondern auch ihrer Länge nach. (Szene 1 = 5 Seiten, Szene 9, 10 = 6 Seiten, Szene 2, 3 = 3 Seiten, Szene 7 8 = 4¼ Seiten. Die drei Mittelszenen 4, 5, 6 umfassen je zwei Seiten.)

Wenn wir den Gesamtaufbau dieses Lustspiels betrachten, so ergibt sich folgendes: Der erste Akt enthält als Kernstück einen Bar mit dem Inhalt: Philinthe hindert, als Frau verkleidet, ihren Gatten, eine andere Frau zu verführen. Der zweite Akt enthält wiederum als Kernstück einen, wesentlich kürzeren Bar mit demselben Thema. Der dritte Akt ist ein Bar, in dem ganz deutlich die Leiden Julianens die beiden Seiten bilden und Philinthe-Hilaria im Abgesang erneut und auch wohl endgültig den Gatten am Werben um die andere Frau hindert. Sie will aber nicht nur den Gatten an der Untreue hindern, sie will auch seine Liebe wiedergewinnen. Dazu wendet sie zwei Mittel an:

1. Sie hilft dem Gatten aus schwerer Geldverlegenheit (dies wird in II, 3 und in der Schlußszene behandelt).
2. Sie will als Frau, ohne daß sie Nikander erkennt, seine Liebe gewinnen (dies geschieht im vierten Akt).

Der vierte Akt zeigt Philinthe in der wichtigen Aufgabe, den Mann zu gewinnen. Während der erste und zweite Akt zeigen, *wie* sie den Mann bei der Verführung hindert, weist der dritte Akt den ersten Weg, nämlich seine Charakteränderung durch freundschaftliche Unterstützung in der Geldnot. Der vierte Akt zeigt die Durchführung dieses ersten Weges: Nikanders Charakteränderung, weil er an den hilfreichen Freund glaubt, und deutet zugleich den zweiten Weg (Szene 2 und 8) an: Philinthe-Hilaria gewinnt in weiblicher Kleidung — indem sie sich als Schwester Philinthens ausgibt — die Liebe Nikanders. Der dritte und der vierte Akt sind also insofern ähnlich gebaut, als beide je einen

Weg zur Läuterung Nikanders zeigen, der dann in dem darauffolgenden Akt durchgeführt wird. Wir haben hier eine ganz eigenartige künstlerische Form: Akt III stellt das Thema, das in Akt IV durchgeführt wird, Akt IV stellt das Thema, das in V durchgeführt wird, und die ersten beiden Stollen des dritten Aktes finden ihre Erfüllung vor allem im Mittelteil B — C — B des fünften Aktes. Das zweite Thema des Stückes ist das zweite Ehepaar Agenor — Juliane.

Im ersten und zweiten Akt wird gezeigt, wie die Frau durch Knechtung und Vernachlässigung ihres Mannes in Bedrängnis kommt, aber von Philinthe beschützt wird.

Im dritten Akt geht der Mann, von dem Verführer aufgehetzt, dazu über, die Frau zu unterdrücken. Im vierten Akt begehrt Juliane gegen die Pläne ihres Gatten und den Verführer auf. Dieser hat sich inzwischen gewandelt.

Im fünften Akt wird Agenor bekehrt, indem Philinthe-Hilaria ihm ein Liebesgeständnis vorspielt und ihn dadurch die Treue seiner Frau sehen läßt.

Also auch von diesem zweiten Paar aus gesehen, ergibt sich derselbe künstlerische Gesamtaufbau: nämlich eine Barform.

Auch hier steht ein Lebensproblem, besser ein Eheproblem, zur Debatte. Zwei Ehemänner werden uns gezeigt, der eine, Nikander, ist nach kurzer Ehe seiner Frau, die ihn aufrichtig liebt, entflohen, weil er — noch völlig oberflächlich gesinnt — die wahre Liebe und den Charakterwert seiner Frau gar nicht kennengelernt hat und wie ein kleiner „Don Juan" in seichtem Lebens- und Liebesgenuß den Sinn seines Daseins sieht. Der andere, Agenor, ist gleichfalls erst kurze Zeit verheiratet. Er kennt ebenfalls die hingebende Liebe und den Wert seiner Frau nicht. Er will sie völlig unselbständig halten, möchte sie nur auf das Haus und den Haushalt beschränken und sie von der Welt abschließen, während er für sich selbst erotische Freiheit in Anspruch nimmt. Er hält sie für unfähig, mit Geld umzugehen, und gibt ihr deswegen keins. Zu sklavischem Gehorsam will er sie erziehen und bringt dadurch seine Frau in die größte Verlegenheit, ja, er bringt sogar ihre Moral in Gefahr, indem er ihr den lüsternen Nikander als Ratgeber aufdrängt. Beide Ehemänner haben also völlig verkehrte Anschauungen von der Frau und von der Ehe. Sie sehen die Frauen nur als Gegenstand ihrer Lüste an, fühlen sich als absolute Gebieter, und sie ahnen nicht, daß eine wahre Ehe auf gegenseitiger Schätzung und Anerkennung der Charaktere beruht, daß die Frau als gleichberechtigter Teil in der Ehe dasteht.

Die Frauengestalten dagegen treten uns als die bei weitem wertvolleren Charaktere entgegen. Vor allem ist es Hilaria (Philinthe), die mit Klugheit und Liebe, aber auch mit großer seelischer Freiheit, ihre

Geschlechtsgenossinnen schützt und schließlich die Bekehrung der beiden Männer erwirkt.

Auch Juliane liebt ihren Gatten aufrichtig, sie zeigt Würde und Seelengröße, indem sie die Eheverirrungen ihres Gatten zwar beobachtet, aber diese Beobachtung dem Kammermädchen gegenüber ableugnet. Sie ist aber keineswegs der Hauptheldin gewachsen.

Hier scheint es angebracht, das Wort „gut" im Titel des Stückes im Sinne des 18. Jahrhunderts zu erklären. Bei uns bedeutet der Ausdruck „eine gute Frau" ziemlich wenig. Wenn wir sagen: „ein gutes Mädchen" oder eine „gute" Frau, meinen wir häufig „gutmütig", „tüchtig" oder „lieb". Wir brauchen das Wort meistens ironisch, indem sich das einschränkende „aber" nur zu leicht an das „gut" anschließt. Im 18. Jahrhundert aber muß das Wort „gut" einen tieferen Sinn gehabt haben.

Dieses Schlegelsche Lustspiel bietet also eine glückliche Gelegenheit, dem Inhalt, den das Wort „gut" im 18. Jahrhundert gehabt hat, etwas nachzuspüren; denn der Titel muß doch für den Theaterbesucher dieser Zeit ohne weiteres verständlich gewesen sein. Wir können daher alle wesentlichen Eigenschaften, die die beiden Frauen aufweisen, zur Definition des Begriffes „gut" heranziehen.

Liebe und Klugheit sind die Hauptcharaktereigenschaften von Hilaria, dazu kommt eine weitgehende Selbstbeherrschung und sicheres Auftreten. Strenge moralische Anschauungen sind bei ihr selbstverständlich. Für ihre Lebensauffassung bezeichnend ist aber vor allem ihre Einschätzung der persönlichen Freiheit. Ein Begriff der Persönlichkeit ist in ihr lebendig, in dem wir schon eine Ahnung der Schillerschen und Goetheschen Freiheit der Persönlichkeit spüren können. Wir müssen Walzel recht geben, wenn er die ersten Keime der Klassik schon in der Zeit Gottscheds findet.

Hilaria entwickelt ihre Ansicht über die Freiheit in einem Gespräch mit ihrem Mann, der sie nicht erkennt[122]):

„Ich glaube, daß keine andere Liebe sein sollte, und daß wenigstens keine andere glückliche Liebe sein kann, als die ohne Zwang ist..."

„Ich hätte gar nicht verlangt, mich zu lieben. Hätte ich es ihm zeigen können, daß ich es verdiente, so würde er mich wider seinen eigenen Vorsatz haben lieben müssen..."

„Er hätte in Allem seine Freiheit haben sollen, ich hätte ihn so wenig als möglich fühlen lassen, daß er verheuratet wäre..."

In Freiheit sollen sich zwei Persönlichkeiten einander lieben lernen, denn: „Der größte Grund der Liebe ist die Übereinstimmung der

[122]) V, 1.

Gedanken." Hilaria ist auch frei von den herkömmlichen Anschauungen der Gesellschaft, sie wagt die bedenkliche Verkleidung als Mann, was doch in der damaligen bürgerlichen Gesellschaft noch ungewöhnlicher erscheinen mußte als heutzutage. Sie kämpft den Kampf gegen ihren Mann um ihren Mann. Sie läutert dadurch den Gatten und zwingt ihn, sie zu lieben. Ihre innere Anständigkeit zeigt sich auch darin, daß sie über ihren eigenen Nöten ihren Nächsten nicht vergißt und sich vornimmt, auch Julianens Mann zu einer vernünftigen Auffassung über die Ehe zu erziehen und damit für Juliane ein glücklicheres Dasein einzuleiten.

Hilaria ist eine durchaus sympathische und liebenswerte Erscheinung, ohne Zweifel der vollendetste Charakter, der Schlegel geglückt ist; denn häufig hat er die Charaktere überwiegend ironisch behandelt, infolgedessen nur ihre Schwächen aufgezeigt. Schon in der „Stummen Schönheit" hat er uns einen wertvollen Mädchencharakter geschildert, hier aber fügt er Seelengröße, Kämpfertum und freien Geist als glückliche Gaben hinzu.

Holl[123]) bezeichnet unverständlicherweise Hilaria als „gefühllose Puppe" des Dichters. Er kann es sich nicht vorstellen, daß eine Frau, die weiß, daß ihr Mann nicht viel wert ist, ihn trotzdem liebt, zumal seine Schlechtigkeit nur auf seiner Liebesbedürftigkeit beruht, die ihn Handlungen ausführen läßt, die wir als charakterlos bezeichnen. Auf dem Standpunkt von Holl stehend, müßten wir das hohe Lied der Gattenliebe, wie wir es etwa im Alkestestoff vor uns haben, ablehnen; denn, obwohl Alkeste weiß, daß ihr Mann ein Egoist durch und durch ist und alle anderen seinem Egoismus zu opfern imstande wäre, will diese Frau aus Liebe für ihren Mann in den Tod gehen.

Die andere „gute" Frau ist Juliane. Liebe, Treue und vornehme Gesinnung sind für sie kennzeichnend. Auch sie wird von ihrem Manne unfrei gehalten, und Hilaria zeigt ihr den Weg zur Freiheit der Persönlichkeit in eine glückliche Ehe.

Wenn wir nun versuchen, den Begriff „gut" für das 18. Jahrhundert, so wie er sich uns hier gezeigt hat, zu kennzeichnen, so ergibt sich folgendes: Die „gute" Frau ist von klarem Überblick über sich selbst, sich ihres Persönlichkeitswertes bewußt, aufopfernd in treuer Liebe, und verbindet Freiheit und Sittlichkeit in einem glücklichen Verhältnis. Es liegt also in dem Begriff „gut" damals ein moralischer Zug, den das Wort heute nur noch etwa, wenn es in religiöser Hinsicht gebraucht wird, haben würde. Auch dieses Stück wirkt erzieherisch, „moralisch" im Sinne des 18. Jahrhunderts. Aber die Lehre, die hier gegeben wird, ist nicht eine der Binsenwahrheiten, die uns so oft an den Werken des frühen 18. Jahrhunderts begegnet, sondern sie ist von tiefer Einsicht in

[123]) a. a. O., Seite 154.

die Lebens- und Menschenverhältnisse getragen und verkündet die sittliche Freiheit der Persönlichkeit. Zugleich bringt das Stück eine Läuterung der Charaktere, bringt also einen sittlichen und seelischen Aufschwung und hat damit einen tieferen Hintergrund als die übrigen Lustspiele Schlegels, denen diese Züge fehlen.

Von hier aus können wir es verstehen, wie Lessing dann in seiner „Minna von Barnhelm" sittliche Läuterung und Freiheit der Persönlichkeit in vollendeter Harmonie gestalten konnte.

II. Würdigung der Lustspiele insgesamt

1. Die Intrigen

Eine Zeit, die in der Kunst auf das „Vergnügen des Verstandes und Witzes" soviel Gewicht legt, die sich also auch an dem Auflösen verwickelter Knoten der Handlung erfreuen will, das Zeitalter des Rationalismus, legt naturgemäß gerade im Lustspiel auf eine geschickt eingefädelte und aufgelöste Intrige großes Gewicht.

Das Höchste in dieser kunstvollen Verwicklung im Lustspiel hat wohl Lessing in der „Minna von Barnhelm" geleistet. Es dürfte nicht leicht sein, die Ringgeschichte in diesem Lustspiel ohne Grundlage des Textes zu erzählen.

Auch für das ernste Drama spielte eine kunstvolle Verschlingung der Handlung im 18. Jahrhundert eine große Rolle. Bei Schiller spielt fast in allen Stücken außer dem „Tell" die Intrige eine bedeutende Rolle. Für das Drama bedeutet es einen ganz wesentlichen Entwicklungspunkt, als Goethe die überlieferte Handlung der „Iphigenie" durch das reine Menschentum *seiner* Iphigenie zerbrach.

Auch das 19. Jahrhundert hatte noch ein starkes Bedürfnis nach Intrigen. Man denke nur an wirksame Operntexte, etwa an den „Freischütz", die „Meistersinger", „Parsifal", auch an den „Ring", und die ewig verschlagene Frau Wolffin[124]), die mit Humor alles wieder in ihrem Sinne einzufädeln weiß, ist ein Zeichen, daß auch die Gegenwart der Intrige nicht entraten will.

Gemessen an Lessing sind die Intrigen in den Lustspielen unseres Dichters ziemlich einfach, wie das der ganzen schlichten und liebenswerten Art Schlegels, der ja am Anfang des „neueren" deutschen Lustspiels steht, entspricht.

Das erste Lustspiel, „Der Geschäftige Müßiggänger", entbehrt überhaupt einer Intrige. Dieser Dilettant des Lebens hat keinen Gegenspieler, der gegen ihn intrigiert, zumindestens spielt dieser nur

[124]) Hauptmann, Biberpelz.

eine überaus bescheidene Rolle. Das Stück hat damit für uns keine Spannung, und dies dürfte wohl auch der Grund sein, daß Lessing es das „langweiligste Alltagsgewäsche, das immer nur in dem Hause eines Meißnischen Pelzhändlers vorfallen kann", nennt. Die Satire und die Situationskomik allein genügen eben nicht.

Das nächste Stück, „Die Pracht zu Landheim", ist uns nur unvollständig erhalten. Aus dem kurzen Abriß der nicht erhaltenen Teile, die uns Heinrich Schlegel gibt, ersieht man aber, daß auch hier offensichtlich eine Intrige nicht beabsichtigt war und daß Charakterzeichnung und Satire allein herrschten. (Der Bediente, der am Schluß mit den Festeinkäufen entflieht, spielt in den ziemlich umfangreich erhaltenen Teilen keine irgendwie hervorstechende Rolle; dies dürfte auch in den nicht erhaltenen Teilen der Fall sein.)

Es ist dies sehr merkwürdig, daß Schlegel seine ersten Lustspiele so ohne jede Verwicklung der Handlung gestaltet hat. Mangelnde Theatererfahrung und mangelnde Einsicht in das Wesen des Lustspiels dürften jedoch der Grund dafür sein, daß er sich die Gelegenheit zu einer verwickelten und dadurch komisch wirkenden Handlung entgehen ließ.

Die anderen Lustspiele enthalten dagegen alle eine, wenn auch nicht sonderlich verwickelte Intrige. Im „Geheimnisvollen" intrigiert der Held aus seiner besonderen Charakterveranlagung heraus gegen sich selbst dadurch, daß er aus Liebe in übertriebener Vorsicht immer neue Verkleidungen wählt und die Sache für sich selbst dadurch so verwickelt, daß er in den Verdacht kommt, ein Verbrecher zu sein. Äußerlich wird diese Intrige durch einen glücklichen Zufall gelöst, den wir ja in entscheidenden Punkten eines Dramas nur ungern sehen. (Sein Vater und sein zukünftiger Schwiegervater sind zugleich seine Richter.) Innerlich aber erreicht er damit sein Ziel, der Geliebten seine feste Liebe zu bezeugen und sie zu erringen. Die Fäden dieser Intrige sind nicht besonders verwickelt, denn das jedesmalige Auftreten des jungen Grafen Bährenfeld in neuer Verkleidung bedeutet ein immer neues Anfangen mit einem neuen Faden. Die Fäden verwirren sich dann für kurze Zeit im fünften Akt, werden aber schnell durch den Zufall gelöst. Viel geschickter versteht es Schlegel, die Fäden in den folgenden Lustspielen zu spinnen.

„Der gute Rat" ist ja nur ein kurzes Gelegenheitsstück, dessen Held sich auch in den Fäden, die er so klug zu spinnen weiß, selbst fängt und dadurch sich und den Zuschauern eine gute Lehre vermittelt. Auch diese Intrige, wenn man sie so nennen will, ist, der Kürze des Stückes angemessen, recht einfach. Verwickeltere Intrigen bringen erst die beiden letzten Lustspiele „Die Stumme Schönheit" und der „Triumph der guten Frauen".

Die „Stumme Schönheit“ ist von Anfang an ein Intrigenstück. Es ist das einzige Lustspiel Schlegels, in dem eine böse Person dargestellt und bloßgestellt wird, und so erfüllt die Intrige der Frau Praatgern, die ihrer eigenen dummen und falsch erzogenen Tochter zu einem reichen Vater und begüterten Ehemann verhelfen möchte, das ganze Stück. Dieser dummschlauen Person mit ihrem Gänschen von Tochter steht die mit natürlicher Klugheit begabte und anmutige Leonore gegenüber, die an sich gar nicht die Absicht hat, die Intrige zu zerstören, ja, die sogar nur gezwungen zur Intrige hilft. An dem gewandten Wesen und der Klugheit dieses Mädchens wird aber das Ränkespiel der Frau Praatgern vernichtet, und zwar in der entzückenden Szene, wo Leonore in schlichtem Gewande sich hinter dem gewaltigen Reifrock der „Stummen Schönheit“ versteckt und dieser kluge Antworten souffliert, bis man nach der plötzlichen Verwandlung der „Stummen“ forscht und nun Leonore sich durch Anmut und Witz aus der Verlegenheit zieht. Hier ist das Gespinst der Pflegemutter schon zerrissen, und die weitere Aufklärung in der letzten Szene wäre langweilig, wenn sie nicht durch die possenhafte Gestalt des Lakonius und seine Verlobung mit Charlotte eine erwünschte, aber auch sehr notwendige Belebung erführe. Dieses Zerbrechen der Intrige an weiblichen Tugenden bietet eine, natürlich ganz entfernte, Parallele zur „Iphigenie“, so wenig passend der Vergleich auch sonst erscheinen mag. Jedenfalls zeigt diese Lösung wieder einen der Keime zu dem späteren Klassizismus, auf die wir schon mehrfach hingewiesen haben.

Am kunstvollsten gesponnen ist die Intrige in dem letzten Lustspiel, dem „Triumph der guten Frauen“. Während sonst Intrigen fast immer von Bösewichtern gesponnen werden, tut dies hier eine liebende, kluge und beherzte Frau, um ihren ungetreuen, aber von ihr geliebten Gatten wiederzugewinnen und ihn zu läutern, zugleich aber auch, um eine andere, durch ihren Mann bedrohte Ehe einer gleichfalls liebenden Geschlechtsgenossin wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Diese Frau geht mit vollendeter Überlegung und großer Sicherheit ans Werk. Das ganze Stück wird von den Fäden, die sie spinnt und geschickt zu verknoten weiß, gestaltet. Um wieviel geschickter ist Schlegel seit dem „Geheimnisvollen“ geworden! Während man dort die einzelnen Verkleidungen fast beliebig vertauschen könnte, ist hier jeder Schachzug Hilarias von ihr wohl berechnet und erfolgt am richtigen Platz.

Als Mann verkleidet, hat sie sich ihrem Gatten unerkannt genähert, hat Zutritt zu seinen Kreisen zu finden gewußt und tritt ihm hier als Nebenbuhler um die Gunst der jungverheirateten Frau entgegen. Als Helferin steht ihr die Dienerin der jungen Frau zur Seite, die früher in ihren eigenen Diensten stand. Sie weiß genau so schlimm zu reden wie ihr leichtfertiger Gatte, ja, sie sucht ihn sogar noch zu übertrumpfen.

Sie hindert ihn, die junge Frau zu verführen, und dadurch erscheint sie diesem, wenn er sie auch als Nebenbuhler haßt, als gleichberechtigter Kumpan, zu dem er ein gewisses Vertrauen hat. Als dann Nikander vom Schuldturm bedroht ist, hilft sie ihm aus der Geldverlegenheit und zeigt ihm durch ihr Auftreten dabei, daß es gediegene und wertvolle Menschen gibt. Damit leitet sie seine seelische Wandlung ein, veranlaßt ihn, daß er die Schürzenjägerei aufgibt und zu solideren Grundsätzen findet. Nun verkleidet sie sich erneut, und zwar diesmal als Frau (eigentlich doppelte Verkleidung), und tritt jetzt als Schwester der angeblichen Philinthe auf. So gewinnt sie die Liebe ihres Mannes, der sie also erst als Freund und Charakter schätzen, sodann als Frau lieben lernt. Um den Ehemann der geplagten jungen Frau von seinen törichten Ansprüchen und Eifersüchteleien zu heilen, verkleidet sie sich wiederum als Mann und macht als solcher der jungen Frau eine glühende Liebeserklärung, die von der treuen Gattin, welche der Mann belauscht, zurückgewiesen wird.

Ein geschickter Zug des Dichters ist es, daß er die Aufklärung des bekehrten Nikander in einem Brief erfolgen läßt, den dieser hinter der Szene zu lesen hat; denn da er seine Frau als Freund und als Weib lieben gelernt hat, wäre eine besondere Szene für die Erkennung der beiden sentimental und leer. Leere Szenen aber weiß Schlegel nach seinen nunmehrigen Theatererfahrungen zu vermeiden, und sentimentale Szenen hat er überhaupt nicht geschrieben. So bringt erst der Schluß die Aufklärung der Intrige. Diese ist zwar für den Zuschauer bequem überschaubar, da Philinthe-Hilaria gleich in der ersten Szene mit der Dienerin uns über ihr wirkliches Geschlecht nicht im unklaren läßt, doch steigert sich die Intrige für die Personen des Stückes von Akt zu Akt.

Betrachten wir nun alle sechs Lustspiele im Hinblick auf ihre Intrige, so müssen wir feststellen, daß sie für Schlegel anfangs ohne jede Bedeutung ist; später weiß er sie anzuwenden, er weiß sogar recht anmutige und geschickte Szenen dadurch zu formen, besonders in der „Stummen Schönheit", aber sie ist ihm nicht das Wichtigste, das Wichtigste sind ihm die Charaktere.

In den ersten beiden Lustspielen stellt er die Handlung überhaupt nur auf Charaktere; in den nächsten beiden, dem „Guten Rat" und dem „Geheimnisvollen", erwächst die Verwicklung aus dem Charakter des Helden gegen ihn selbst, und nur in den letzten beiden Stücken verwendet er ein klug eingefädeltes Intrigengespinst, wobei dieses in der „Stummen Schönheit" durch den Charakter der Heldin zerrissen wird. Im „Triumph der guten Frauen" wird das Gespinst von einer „guten" Frau gewirkt, um ein sittliches Ziel zu erreichen. Genau besehen stehen also durchaus die Charaktere bei Schlegels Lustspielen im Vordergrund. Wenn auch damals bei Molière, Holberg und im

zeitgenössischen französischen Lustspiel vorwiegend die Charakterkomödie gepflegt wurde, so spricht doch das starke Schwergewicht, das unser Dichter auf die Charaktere legt, und zwar entweder auf sittlich wertvolle Charaktere oder auf minderwertige, die er geißelt, für den echt deutschen Charakter Schlegels. Das starke Betonen der Charaktere hat an sich leicht die Gefahr des Undramatischen an sich, aber das 18. Jahrhundert kennt ja sogar Monodramen, in denen nur eine einzige Heldin auftrat, wo das Schwergewicht einzig und allein auf dem Charakter der einen Persönlichkeit lag. Ein starkes psychologisches Interesse, freilich anders geartet als das unsrige, ist der Rokokozeit eigen. Menschen die eine lange, in einer einzigen Stimmung schwebende Arie, eine im wesentlichen dieselbe Stimmung tragende Passion nacherleben oder einer weit geschwungenen, uns endlos erscheinenden Koloratur bis in ihre feinsten Verästelungen folgen können, haben offenbar ein viel feineres Empfinden als wir für solche seelische Entfaltungen gehabt. Hierin liegt auch einer der Gründe, weshalb wir zu der Oper des 18. Jahrhunderts nur schwer einen Zugang finden.

Die Führung der Handlung bei Schlegel, die Intrige als solche, wirkt meist nicht komisch. Das hat man ihm zum Vorwurf gemacht. Es ergeben sich wohl einige komische Szenen durch die Intrige. Der „Geheimnisvolle" muß bei seinen Zeitgenossen durch seine immer erneuten Verkleidungen ohne Zweifel komisch gewirkt haben. In der „Stummen Schönheit" ergibt sich in der von uns mehrfach erwähnten Hauptszene auch heute noch eine gewisse komische Wirkung.

Anmut und Heiterkeit herrschen in allen Stücken, derbe Witze und grob possenhafte Züge wird man vergebens in ihnen suchen.

Unsere Analysen ergaben, daß der Dichter in seinen ersten beiden Lustspielen noch nicht bewußt künstlerische Form gestaltet. Von dem „Guten Rat" ab sehen wir eine sich immer mehr steigernde Sicherheit in der Gestaltung. Und in den letzten beiden Stücken treten uns schön gestaltete künstlerische Formen entgegen. Wir finden hier dieselbe Steigerung an künstlerischem Können, wie in der Behandlung der Intrigen und der gegensätzlichen Gestaltung der Charaktere.

2. Die Charaktere

Wie wir bereits betonten, sind die Charaktere für den Lustspieldichter Schlegel von größter Wichtigkeit. Eine scharfe Beobachtungsgabe war ihm eigen, das zeigen uns schon seine ersten Stücke. Mit offenen Augen blickte er in die ihn umgebende Welt des damaligen Kurfürstentums Sachsen. Besonders hervortretende Eigenschaften der ihn umgebenden bürgerlichen Kreise, also vor allem der Kaufmannschaft und des Akademikertums, bewertet er ebenso sicher wie kleine Einzelzüge. Auch

die Verhältnisse des damaligen Landadels überschaut er mit klarem Blick. Den Kreisen des Bürgertums hat er auch weiterhin die Charaktere seiner Lustspiele entnommen. Während er jedoch in den ersten beiden Stücken eine Fülle von Einzelzügen mit sichtlicher Freude am Detail ausmalt und dabei auch die Nebenpersonen in reichem Maße damit bedenkt, wird er in den späteren Werken damit viel sparsamer. Während er in den ersten Lustspielen Charaktere, die er beobachtet, fast wahllos hinstellt, setzt er vor allem in den letzten beiden Komödien scharf Charakter gegen Charakter und hebt bewußt die Konturen des einen Charakters dadurch heraus, daß er ihm einen völlig entgegengesetzten gegenüberstellt; dadurch steigert er die Deutlichkeit und Farbigkeit der Gestalten.

Der „Geschäftige Müßiggänger" hat noch keinen eigentlichen Gegenspieler, das pedantisch-tüchtige Lieschen wirkt nicht als solcher. In der „Stummen Schönheit" steht das kluge, lebensgewandte, tüchtige Mädchen gegen das dumme Modepüppchen, und im „Triumph der guten Frauen" stehen gar die beiden liebenden und tugendhaften Frauen gegen ihre beiden leichtsinnigen und unvernünftigen Ehegatten, so daß man in diesen letzten beiden Stücken wirklich von Spiel und Gegenspiel auch in bezug auf die Charaktere reden kann. Hier arbeitet Schlegel also mit bewußter Kunst, während er sich in den ersten Komödien viel mehr der scharfen Beobachtung und der Laune des Einfalls überlassen hat. Es ist also ein deutliches Fortschreiten zu konstatieren, an dem dann sein größerer Nachfolger Lessing lernen konnte. In den ersten beiden Lustspielen hat Schlegel weniger wertvolle Charaktere dargestellt, die zwar nicht gerade schlecht sind, aber sich von einer Modekrankheit der Zeit erfaßt zeigen, und diese Modekrankheit will der Dichter an den Pranger stellen. Er verfolgt also hier eine satirische Absicht. In den letzten beiden stellt er vorbildliche Charaktere hin, und zwar sind dies bezeichnenderweise Frauen. In diesen Frauengestalten schildert Schlegel sein und seiner Zeit Lebensideal. Trotzdem bleiben diese Frauen lebendige, frische Wesen; denn das erstrebenswerte Menschentum jener Zeit ist der über sich selbst völlig klare, seiner sichere, heitere und scharfsinnige Mensch, der sich in jeder Verlegenheit zu helfen weiß, der in seinem Wirtschaftsleben tüchtig ist, der sicher auftreten kann, der an der richtigen Stelle das richtige Wort findet. Charaktere ohne jede Sentimentalität, aber starken Empfindungen der Liebe zugänglich, aufopferungsfähig, dabei heiter und hilfsbereit, so wünschen sich Schlegel und seine Zeit den Menschen, wie sie ihn hochschätzen. Die Moral, die sittliche Festigkeit dieses Menschentyps, ist selbstverständlich, ein großer Gegensatz zu den Charakteren Molières und der Franzosen überhaupt. Aber „Irrungen und Wirrungen", jugendlicher Leichtsinn und Fehlen aus Unverstand erscheinen nicht als verdammenswert, wenn nur die Träger der Charaktere einen guten Kern in sich haben und zur Besserung

bereit sind. Das zeigen uns die beiden Ehemänner im „Triumph der guten Frauen". Redlichkeit und Biederkeit schildert uns der Dichter in den beiden wichtigsten Männergestalten der „Stummen Schönheit", während er in seinem Erstlingswerk „Der Geschäfftige Müßiggänger" den biederen, tüchtigen Pelzhändler ebenso satirisch behandelt wie den Mann, der „endlich seinen Prozeß geführt haben will". Einseitige wirtschaftliche Tüchtigkeit hatte er noch in der „Pracht zu Landheim" in der Tochter der Gutsherrin verspottet.

Auch hier ist also eine deutliche Entwicklung verspürbar. Wir haben hier wieder Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß Schlegel in der Zeichnung der Charaktere durchaus eigene Wege gegangen ist und nicht von Holberg abhängt. Wenn Nadler meint, daß „der Hagestolz Holberg, kein Freund der Frauen, kein Mädchengesicht treffend zeichnen konnte[125]), so können wir für Schlegel in Anspruch nehmen, daß er in seiner Amalia, Lisette, Leonore, Juliane und Philinthe den Typ der edlen und guten Frau des 18. Jahrhunderts dargestellt hat.

Einen besonderen Typ, der für Schlegels Menschenbeobachtung nicht minder charakteristisch ist, hat er in fast sämtlichen Lustspielen in vielfacher Abwandlung mit großem Behagen dargestellt. Es ist, wenn wir ihn auf einen Generalnenner bringen wollen, die „komische Alte", in der man die sächsische geschwätzige Frau unschwer wiedererkennt. Mit sämtlichen Schwächen älterer Frauen behaftet, wirken diese Charaktere unsagbar komisch. Prachtvoll ist so Frau Sylvester im „Geschäfftigen Müßiggänger", wie sie in einem Streit ihren Mann mit echt weiblicher „Logik" aus dem Felde schlägt.

In der „Stummen Schönheit" spielt diese Rolle die Frau Praatgern, die auf ihre Weise die gebildet sein wollende Frau verkörpert. Der Grad ihrer Bildung zeigt sich, wenn sie meint, daß „man" nur ins Theater oder Konzert gehe, um seine schönen Kleider zu zeigen! Auch Frau von Landheim verkörpert diesen Typ in seiner ganzen Lächerlichkeit. Frau Richardin im „Müßiggänger" gehört gleichfalls zu diesen Gestalten. Auffällig ist es, daß Schlegel in seinen Lustspielen keine hervorragenden Männergestalten gezeichnet hat.

Die Betrachtung der Hauptpersonen zeigt uns also ein deutliches Fortschreiten des Dichters:

1. in der Technik ein Aufgeben der vielen kleinen Einzelzüge zugunsten einiger scharf gegeneinander gesetzten Charaktere,
2. in der sittlichen Wertung ein Wandel vom Negativen zum Positiven, eine schließliche Verherrlichung des tüchtigen und klugen Menschen.

[125]) II. Band, Regensburg, 1923, S. 153.

Diese Entwicklung führt noch einen dritten Fortschritt herbei: den Verzicht auf überflüssige Nebenpersonen. In den ersten beiden Stücken werden uns noch eine Reihe von scharf durchgezeichneten Nebenpersonen vorgeführt, die für die Handlung fast ohne jede Bedeutung sind, zum Beispiel der Diener im „Geschäftigen Müßiggänger", die vielen Personen in der „Pracht zu Landheim", wo man eigentlich überhaupt keine Hauptpersonen entdecken kann. In den folgenden Stücken wird der Dichter immer sparsamer mit Nebenpersonen. In der „Stummen Schönheit" wie im „Triumph der guten Frauen" gibt es nur noch ein einziges Dienstmädchen, das als Nebenperson bezeichnet werden kann, und in dem letzten Stück spielt dieses sogar eine äußerst wichtige Rolle. Dienerrollen sind von jeher in der Komödie unentbehrlich gewesen, von der jüngeren attischen Komödie angefangen über Plautus und Terenz bis in die Gegenwart. Und so haben wir auch in jedem Lustspiel von Schlegel ein Dienstmädchen, das sich in der altberühmten und beliebten Rolle als Vertraute ihrer Herrschaft betätigt. In den ersten Stücken sind diese Mädchen gleichfalls scharf durchgezeichnet, während im „Triumph der guten Frauen" sich Kathrine mit den Eigenschaften der Treue begnügen muß.

3. Die Komik

Messen wir die Lustspiele Schlegels an dem Meisterwerk des deutschen Rokoko, an „Minna von Barnhelm", so vermissen wir bei Schlegel die Abstufung der Komik. Lessing hat mit sicherer Hand die Hauptpersonen als edle Vollmenschen der deutschen Aufklärung ohne jede Komik gelassen, dagegen die Nebenpersonen, wohl abgestuft, komisch gestaltet. Der lustige Wirt und der betrügerische Franzose stehen auf die niedrigsten Stufe und sind am reichsten mit Situationskomik bedacht. Der grobe, aber treue Just wirkt rührend-komisch und steht eine Stufe höher. Franziska und Werner stellen wieder eine höhere Stufe dar, sowohl der Bildung als auch der Komik, besonders Franziska macht ihre Scherze absichtlich.

Eine solche Gliederung der Komik ist bei Schlegel nur andeutungsweise zu finden. In seinen ersten beiden Lustspielen verteilt er Situationskomik auf jede überhaupt nur auftretende Person in reichem Maße und beeinträchtigt dadurch mitunter die Wirkung. Der „Geheimnisvolle" wirkt an und für sich komisch. Komisch ist auch sein Gegenspieler Glocke, während die beiden Bediensteten an der Komik verhältnismäßig geringen Anteil haben.

Im „Guten Rat" ist das muntere Dienstmädchen allerdings die einzige heitere Figur, ohne daß man sie komisch nennen könnte.

In der „Stummen Schönheit" wirkt vor allem die eine Hauptperson, das dumme Mädchen, komisch; wirkliche Handlungskomik liegt in der

bereits mehrfach erwähnten Szene 6, der besten Lustspielszene, die Schlegel gelungen ist. Burlesk komisch ist nachher Lakonius. An eine Abstufung und Verteilung der Komik auf die einzelnen Personen ist auch hier nicht zu denken, ohne daß dadurch der Wert des Stückes herabgemindert wird.

Im „Triumph der guten Frauen" liegt die Komik in den mannigfachen Verkleidungen besonders im fünften Akt. Wirkliche Situationskomik zeigt sich in den dreimaligen Kußversuchen an dem Dienstmädchen, die noch durch eine Liebeserklärung Philinthe-Hilarias gesteigert werden. Derb komisch ist die erst im letzten Akt eingeführte Dienerin Agathe. Gewiß ist das Dienstmädchen also der eigentliche Träger der Situationskomik. Aber von einer geschickten Steigerung und klugen Verteilung der Komik auf die einzelnen Charaktere nach ihrem sittlichen Wert kann man nach alledem doch nicht sprechen. Die letzten beiden und zugleich wertvollsten Lustspiele wollen mehr durch witzig geführte Handlung wirken. Sie erheben sich mehr in die Sphäre eines höheren Gesellschaftsstückes. Ohne Zweifel würden sie noch blutvoller sein, wenn der Dichter eine noch stärkere Dosis Situationskomik stufenweise auf die einzelnen Charaktere verteilt hätte.

Im ganzen aber sind die beiden letzten Stücke „Die Stumme Schönheit" und der „Triumph der guten Frauen" als klug angelegte wirkungsvolle Lustspiele zu bezeichnen, wenn sie auch „Minna von Barnhelm", das das beste deutsche Meisterwerk genannt werden darf, nicht gleichkommen. Die „Stumme Schönheit" würde aber wohl auch heute noch bei einer Aufführung vor einem gebildeten Publikum durchaus wirksam sein.

4. Milieu

Schlegel hat zweifellos Sinn für Milieu, da er ja ein scharfer Beobachter ist. Im Hause des Pelzhändlers im „Geschäftigen Müßiggänger" glauben wir förmlich den Duft der Pelze zu verspüren. Die bürgerliche Enge tritt uns nicht räumlich, sondern auch seelisch entgegen. Man kann aus Schlegels Angaben förmlich ein Bürgerhaus der damaligen Zeit rekonstruieren. Ein ähnliches deutliches Milieu finden wir in dem trefflich gezeichneten heruntergekommenen Schloßhaushalt in der „Pracht zu Landheim". Einige Züge im „Geheimnisvollen" weisen auf Kopenhagen hin. Der „Triumph der guten Frauen" läßt dagegen keine eigentliche Milieuschilderung erkennen und spielt an einem neutralen Orte in einer großen Stadt.

Ein deutliches Bild dänischen Bürgertums erhalten wir dagegen in der „Stummen Schönheit". Während im „Geschäftigen Müßiggänger" die etwas muffige Luft des Leipziger Pelzhändlerhauses herrschte, ist hier die saubere Frische dänischen Bürgertums zu spüren. Mag die Frau

Praatgern eine Intrigantin sein, aber es ist alles blitzsauber, wenn auch bürgerlich eng. Daß der Reifrock hier eine große Rolle spielt und den Höhepunkt der Handlung erst ermöglicht, ist nicht minder bezeichnend. Die beiden Männer sind ziemlich wortkarg und zeigen in ihrem ganzen Wesen Zurückhaltung. Im Philosophen Lakonius ist die Schweigsamkeit auf die Spitze getrieben, und die Heldin zeichnet sich nicht durch vieles, sondern durch kluges Reden aus.

Das Milieu des Dichters, soweit es aus den Lustspielen erkennbar ist, ist gleichfalls das des besitzenden Bürgertums. In diesem Bürgertum ist er zu Haus, sowohl in Leipzig als auch in Kopenhagen. Deswegen „sitzt" jeder Zug, den er zeichnet. Die Probleme, die er aufgreift: Verspottung des Untüchtigen, Preis des tätigen Lebens und materialistische Eheauffassung sind gleichfalls gut bürgerlich. Ebenso der herzhafte unsentimentale Zug im Gegensatz etwa zu den Lustspielen Gellerts. Dieser herzhafte Zug verstärkt sich in den in Dänemark entstandenen Stücken noch wesentlich. Hier gibt es keine sentimentale Liebe, sondern Klugheit und Lebenstüchtigkeit. Diesen bürgerlich nüchternen Zug hat er mit Lessing gemeinsam. Schlegel erscheint uns deswegen heute viel genießbarer als die Dichter der Empfindsamkeit und selbst das Meiste der Dichter des Sturmes und Dranges. Besonders im „Triumph der guten Frauen", die über bürgerliche Enge hinaus treue Gattenliebe und weibliche Klugheit stellen und damit zeigen, daß der Dichter nicht in bürgerlichen Pedanterie steckenbleibt. So steht Schlegel von seinen Lustspielen aus gesehen vor uns als scharf beobachtender Bürger, schlicht und geistvoll, der durch die Enge bürgerlichen Lebens nicht bedrückt wird, sondern sich in ihr wohl fühlt, der aber doch, wenn er will, sich über das Engbürgerliche hinausschwingen kann.

5. Der Sprachstil

Der Sprachstil Schlegels in seinen Lustspielen ist in seiner schlichten Sachlichkeit und herben Klarheit durchaus das Spiegelbild der Aufklärung. Vergleiche kommen so gut wie gar nicht vor, ebensowenig Ausrufe. Die Adjektive geben notwendige Eigenschaften an und sind nicht schmückendes Beiwerk. Die Sätze sind meist knapp. Längere unübersichtliche Sätze fehlen ganz. Von den 44 Sätzen zum Beispiel der ersten Szene des ersten Aktes im „Triumph der guten Frauen" sind 12 einfache Sätze, 19 zeigen zweigliedrige, 9 dreigliedrige, 2 viergliedrige Form und 2 stellen sich als fünfgliedrige Sätze dar. Der Stil zeigt also jene männliche und knappe Schlichtheit, die wir auch bei der Lebensanschauung Schlegels beobachteten und die zudem auch der übersichtlichen Bauform seiner reiferen Lustspiele entspricht.

Besondere Eigentümlichkeiten des Stiles finden sich im „Geschäfftigen Müßiggänger". Schlegel hat hier eine ganze Reihe mundartlicher

Ausdrücke verwendet. Es steht eingeben für übergeben, vorstehen für gerichtlich vertreten, anstechen für ankommen, Mittelfenster für Mitte, thalen für tändeln, überlei für überflüssig. Gottsched druckte den „Geschäfftigen Müßiggänger“ im IV. Band der „Schaubühne“ ab, und es ist interessant zu sehen, welche Veränderungen er dabei an dem Stück vornahm. Es zeigt sich, daß der knappe Stil Gottsched nicht behagte und er außer der Vermeidung dialektischer Formen mehrfach Zusätze machte. Ich lasse die Textabweichungen zwischen dem Abdruck in der „Schaubühne“ und dem in Schlegels Werken folgen:

	Werke	Schaubühne
I, 1	hierinnen	hinnen
	hier	hinnen
	Ey	je
	geworden.	worden.
	Welt.	Gotteswelt.
	damit will ich mir mein Brot verdienen.	das ist es nur, womit ich mein Brot verdienen will.
	Ihr habt ja keine Zeit übrig.	Ihr habt ja selber nicht Zeit.
	Ey nun ja!	Behüte Gott nein.
I, 2	Cathrine und wenn ihr toll würdet.	Cathrine und wenn Ihr Euch hiengt.
	Und das schickt sich gar nicht für einen Advokaten.	Und das schickt sich für einen Advokaten nicht.
I, 4	Sie haben ja einen so guten Geschmack.	Sie haben einen guten Geschmack.
	Der Himmel mag mir gnädig sein.	Gott sey mir gnädig.
	Es war der Beklagte, nicht wahr?	Es war der Beklagte, der Beklagte, nicht wahr?
II, 1	denn es hat schon zwey geschlagen.	und es hat schon zwey geschlagen.
	denn er läßt einem die Füße nicht faul werden.	denn er läßt einem die Füße nicht leicht faul werden.
	da haben Sie ja Zeit genug.	da haben Sie ja Zeit.
	Herr Rennthier ist ein Mann.	Herr Rennthier, das ist ein Mann.

	Ey was Familie.	was Familie.
	Sie haben ihn schön darauf geholfen.	Sie haben ihn darauf geholfen, wer weiß?
II, 2	Sie muß doch wohl viel zu thun haben.	Sie muß doch gerne was zu tun haben.
	Aber ich weiß auch nicht.	Ach! Ich weiß auch nicht.
II, 6	denn die kann ich auch nicht brauchen.	denn die kann ich auch wieder nicht brauchen.
II, 11	Nun so will ich mich hinten auch pudern.	Nun so will ich mich forne auch pudern. (Druckfehler, es muß „hinten" heißen.)
II, 12	Räumt Ihr alles weg, nur die Laute laßt hinnen; mein Sohn wird sich wohl drauf hören lassen wollen.	Räumt Ihr alles weg, nur die Laute laßt hinnen, damit man sie vorsetzt.
	Werke	Schaubühne
III, 1	Ey denkt doch! Wir Advokaten.	Wir Advokaten.
	Wenn ich alles merkte, was ich merken sollte, so müßte ich viel merken.	Wenn ich alles merkte, was ich nicht merke, so müßte ich viel merken.
	Das läßt sich hören Mama. Man pflegt zu sagen, daß die Frauenspersonen . . .	Das läßt sich hören Mama, das sage ich Ihnen. Ich habe einmal ein bißchen davon gehört, daß die Frauenspersonen . . .
	Je, Du gottloses, böses Kind.	Gott behüte mich! Du gottloses, böses Kind.
III, 5	Loben Sie mich doch nicht so.	Daß Gott! Loben Sie mich doch nicht so.
III, 6	Sprechen Sie doch nicht so.	Behüte Gott! nein.
III, 7	Wo ist aber der Herr Sohn?	Nun! Wo ist der Herr Sohn?
III, 8	Einen kleinen Spazierweg werden Sie uns ja aufopfern.	Einen kleinen Spazierweg werden Sie uns Allen aufopfern.
IV, 1	Nun gib mir den Augenblick Deines Sohnes seine Zeitverderber alle miteinander.	Nun gib mir den Augenblick alle Deines Sohnes seine Zeitverderber her.

	Du, Du machst's und kein anderer Mensch auf der Welt.	Du, Du machst's und kein anderer Mensch auf der Welt Gottes.
	Aber so lieb als ich Dich habe, die Zunge hätte ich Dir wohl auf eine Viertelstunde lähmen wollen.	Aber so lieb als ich Dich habe, die Zunge hätte ich doch wohl gewünscht, daß ich Dir sie auf eine Viertelstunde ein bißchen lähmen könnte.
IV, 4	Für das übrige will ich aber nicht stehen.	Für das übrige will ich eben nicht stehen.
V, 6	Behüte der Himmel.	Behüte Gott.

Die Sprache Schlegels in den Lustspielen ist im ganzen etwas farblos. Einmal versucht er einen Bedienten sprachlich von den anderen Personen zu unterscheiden, indem er in der „Pracht zu Landheim" einen ehemaligen Schreiber bei einem Notar Kanzleideutsch reden läßt, zum Beispiel: „Daß Ihro Hochwohlgeboren — die Gnade haben — mir auf deutsch zu befehlen, bitte ich ganz untertänigst." . . . „Was Ew. Gnaden, zu sein mir befehlen werden, dasselbe mit Rechte heißen zu können, werde ich mich bestmöglichst bemühen und befleißen" (III, 6). Doch hat Schlegel später keinen solchen Versuch mehr gemacht. In den folgenden Werken reden alle Personen die gleiche schlichte Sprache ohne Vergleiche, ohne charakteristische Redensarten usw. Lessings Deutsch etwa in der „Minna von Barnhelm" wirkt dagegen viel kerniger, da sprechen nur die Hauptpersonen dieses Deutsch des damaligen Gebildeten. Allerdings bevorzugen sie dabei längere Sätze als die Schlegelschen Personen, während die Nebenpersonen abgestuft immer mehr ihrem Gesellschaftskreis entsprechend reden. Einmal, in der „Stummen Schönheit", verwendet Schlegel das Stilmittel besonders kurzer Sätze. um die Titelheldin zu charakterisieren. Von dem heute naheliegenden Mittel, das törichte Mädchen stottern und abgerissene Sätze reden zu lassen, was doch in der neueren Komödie ein beliebter und fast schon abgegriffener Witzeffekt ist, macht er dagegen keinen Gebrauch. Auch in den Reden dieses Mädchens muß eine, wenn auch sehr bescheidene, Vernunft herrschen. So besteht die Charakterisierung der beiden Hauptpersonen, stilistisch gesehen, darin, daß die eine meistens mit Interjektionen wie Ach nein! antwortet, selbst aber keine Fragen stellt und auch keine neuen Gedanken vorbringt, während das kluge Mädchen in wohlgebauten, längeren Sätzen spricht, in denen sie eigene Gedanken entwickelt, oder auch geistreich antwortet. Und gerade, weil wir hier neben anderen erwähnten Vorzügen eine gewisse stilistische Absetzung sehen, erscheint uns dieses Lustspiel Schlegels heutzutage als das lebensvollste. Schlegel mag sonst deswegen keine sprachliche Charakterisierung angestrebt haben, weil ja seine Vorbilder, die Franzosen, in

ihren Lustspielen ebenfalls keine individuell abgesetzte Sprache schreiben, ja sogar in ihrem Dictionaire, der damals schon im Entstehen begriffen war, eine nach unseren Begriffen farblose Sprache zu erzielen trachten. Festgestellt sei noch zur Sprache, daß Schlegel alle Züge der Empfindsamkeit, wie sie uns etwa bei Gellerts Lustspielen in Wortwahl und Satzbau entgegentreten, fehlen. Wendungen wie „beiderseitige Wehmut", „verrätherische Seufzer", „Traurigkeit", „traurige Empfindungen" und das für die Empfindsamkeit so charakteristische Wort „Zärtlichkeit"[126]) suchen wir in den Schlegelschen Lustspielen vergebens. Er hat eine klare, kühle Sprache, die heiße Leidenschaft so wenig auszudrücken weiß, wie derbe Lebenslust und kernigen Humor. Sie will dergleichen aber auch gar nicht ausdrücken, denn ihr Ziel ist Vernunft, Witz und Geist, wie die Sprache des großen Preußenkönigs.

Auch von der Seite des Stils aus erscheinen uns die Lustspiele Schlegels in ihrer nüchternen Sprache erfreulicher als seine Tragödien. Im Lustspiel kann Schlegel leidenschaftliche Szenen, die seiner kühlen, lebensklugen Art nicht liegen, völlig meiden, indem er zum Beispiel die entscheidende Liebesszene zwischen Hilaria und Nikander nur durch das Mittel des Briefes darstellt und hinter die Bühne verlegt und auch im Geheimnisvollen die eigentliche Aussprache der Liebenden sich hinter der Bühne abspielen läßt, so daß wir hier durch das Mißverhältnis von Sprache und Gefühlsinhalt nicht gestört werden, wie dies bei den Tragödien vielfach der Fall ist.

6. Die drei Einheiten

Kriezbach[127]) verweist darauf, daß die Regeln von den drei Einheiten vielfach „Gutes und Großes" bewirkt haben; zwangen sie doch den Dichter, die Handlung auf einen Mittelpunkt zu konzentrieren. Diese Beschränkung der äußeren Handlung führte bei wirklichen Dichtern, wie Corneille und namentlich Racine, zu einer Verinnerlichung des dramatischen Lebens; sie ist mit die Ursache dafür, daß die französische Klassik eine solch wertvolle Kunstform wie das Seelendrama schaffen konnte, das dann in Goethes Iphigenie seine schönste und reifste Vollendung erreichte"[128]). „Die Tatsache, daß es in Deutschland an schöpferischen Geistern fehlte, hat die Regeln härter beurteilen lassen, als es sachgemäß notwendig gewesen wäre"[129]). „Von einer Einheit des Ortes ist im deutschen Drama erst seit Gottsched zu sprechen" . . .

[126]) Die angeführten Beispiele aus: „Die zärtlichen Schwestern", ein Lustspiel in drey Aufzügen von C. F. Gellert, Leipzig 1769, II, 3 und I, 12.
[127]) Erich Kriezbach: Die Trauerspiele in Gottscheds „Deutscher Schaubühne" und ihr Verhältnis zur Dramaturgie und zum Theater ihrer Zeit. Halle 1928.
[128]) Seite 16.
[129]) Seite 18.

„In ihrer strengsten Form bestimmte die klassizistische Regel, daß nur ein Schauplatz, das heißt eine Dekoration während eines Stückes, gezeigt wurde“[130]).

Kriezbach zeigt, daß Schlegel, der doch der begabteste im Gottschedkreise ist, sich am strengsten an diese Regeln hält. Während aber in den Trauerspielen immerhin noch gewisse Abweichungen vorkommen, führt Schlegel in seinen Lustspielen die Einheit des Ortes streng durch. Sämtliche Lustspiele verwenden nur je eine Dekoration. Natürlich muß dieser Ort möglichst neutral sein, damit sich an ihm möglichst zwanglos alle Personen des Lustspiels einfinden können. Im ersten Lustspiel, dem „Geschäfftigen Müßiggänger“, macht Schlegel eine genaue Ortsangabe, bezeichnend für die bürgerliche Atmosphäre: „Der Schauplatz ist in Sylvesters Hause, in desselben Putzstube.“ Daß dieser Raum damals eine große Rolle spielte, sehen wir daran, daß noch Stücke in der „Schaubühne“ ihn als Schauplatz angeben: „Der Bock im Prozesse“ von Quistorp spielt in „Herrn Zankmanns bester Stube“, der „Hypochondrist“ von demselben Dichter ist „Gotthards Putzstube“ und die „Hausfranzösin“ der Gottschedin in „Herrn Germans Putzstube“. In Schlegels Stück ist die Putzstube gleichzeitig das Studierzimmer des jungen Fortunat und Schlegel gibt am Anfang des Stückes indirekt folgende Bühnenanweisung: „Mein Sohn, die Stube hier, die ich Euch indessen eingegeben habe, ist meine und meiner lieben Frau Putzstube ... Ich weiß nicht, warum Ihr beständig so viel Sachen hinnen habt, die zu Eurer Advokaterei gewiß nicht gehören können. Da sind Pistolen, da sind große Reitstiefel, da sind Sporen, hier steht gar Mahlerzeug, dort steht eine Laute. Bücher sehe ich nun wohl eben nicht hierinnen.“

In der „Pracht zu Landheim“ ist es das Vorzimmer der Frau von Landheim, in dem sich die Handlung abspielt. Nähere Angaben fehlen, nach der übrigen Einrichtung des Schlosses können wir aber schließen, daß es sich um ein überaus einfaches Zimmer handelt. Im „Guten Rat“ ist der Ort nicht angegeben, doch ist auch hier die Einheit völlig gewahrt. In den letzten drei Stücken ist die Angabe des Ortes allgemeiner gehalten: Im „Geheimnisvollen“: der Schauplatz ist in Schlangendorfs Hause; in der „Stummen Schönheit“: der Schauplatz ist in der Frau Praatgern Hause; im „Triumph der guten Frauen“: der Schauplatz ist in Agenors Hause. Von dieser Verallgemeinerung auf den ganzen Hausbereich abgesehen, ist aber sonst auch in diesen Stücken die Einheit des Ortes vollkommen gewahrt.

Die Einheit der Zeit hat Schlegel gleichfalls nach Gottscheds Regeln, die auf Hédelin zurückgehen, streng durchgeführt. Unser Dichter

[130]) Seite 19.

empfiehlt einmal selbst zum Verständnis der Einheiten die Lektüre Hédélins: „Wer eine ausführliche Erklärung derselben verlangt, kann sie nirgends vollkommener und mit mehrerm Verstande abgehandelt finden, als in Hédélins theatralischer Dichtkunst, einem sehr guten Buche, welches zu einer gründlichen Kenntnis des Theaters vorzügliche Dienste leistet[131])." Hédélin gebietet: „Erstlich muß der Poete den Tag aussuchen, an welchem alle Verwirrungen seines Stückes vorgehen sollen. Hierzu muß er die schönste Begebenheit der ganzen Historie erwählen, nemlich die, welche die Auflösung des Knotens machet und in welcher alle übrigen, als die Linien in ihrem Mittelpunkte, zusammenlaufen[132])." Über alles andere sollte der Dichter in der Exposition berichten.

In seinem ersten Stück, dem „Geschäftigen Müßiggänger", gibt Schlegel die Handlungszeit genau an: „Das Schauspiel währet von ein bis fünf Uhr nachmittags", so daß also hier eine starke Annäherung an die wirkliche Zeit erreicht wird. Die viel geübte französische Technik, die Corneille einführt, möglichst viel Zeithinweise zu bringen, die auch noch in der „Schaubühne" verwendet wird, übt Schlegel in besonderem Maße in diesem Lustspiel. Vgl. I, 1: Jetzt ists über ein Uhr; I, 5: Kind, itzund wird es Zwey schlagen; II, 1: ... denn es hat schon zwey geschlagen; II, 10: Es ist noch lange nicht drey Uhr; III, 2: Itzo schlägts drey; IV, 3: Und es ist schon um viere. (Auch in seinen Tragödien, besonders im „Herrman", legt Schlegel besonderen Wert auf die Betonung der Zeit[133].) In der „Pracht zu Landheim" ist die Zeit nicht besonders angegeben, doch lassen die vorhandenen Szenen darauf schließen, daß sich die Handlung gleichfalls an einem Tage abspielen sollte. Im „Guten Rat" haben wir den Idealfall, daß Handlungszeit und Aufführungszeit zusammenfallen. Im „Geheimnisvollen" ist die Zeit nicht bestimmt, wohl enthält er aber Hinweise, daß das Stück im Laufe eines Vormittags sich abspielt. Die „Stumme Schönheit" dürfte, obwohl die Zeit nicht angegeben ist, als Einakter ebenfalls Übereinstimmung zwischen Handlungs- und Aufführungszeit zeigen. Das letzte Lustspiel, „Der Triumph der guten Frauen", läßt auch darauf schließen, daß sich die Handlung an einem Tage abspielen sollte. Wir sehen, daß Schlegel, obwohl er die Einheit der Zeit in allen Stücken beobachtet, nur im „Müßiggänger" die Zeit angibt. Er geht später von diesem Brauche ab, der besonders in der „Schaubühne" geübt wird. Dort ist bei 15 von den abgedruckten 19 Lustspielen die Zeit genau angegeben.

Nach Gottsched darf der Dichter nur e i n e n moralischen Hauptlehrsatz verwenden, kleinere moralische Wahrheiten müssen der Neben-

131) Werke III, Seite 293.
132) nach Krießbach, Seite 44.
133) Krießbach, Seite 53 f.

handlung zugeordnet werden[134]). Krießbach betont, daß sich für die Dramen der „Schaubühne" ergebe: „Eine Duplizität der Handlung ist in keinem vorhanden, und eine künstlerische Geschlossenheit ist nirgends erreicht. Die Einheit erscheint in vielen Fällen mehr als Armut der Handlung; sie ergab sich aus den anderen beiden Einheiten als Zufallsprodukt. Man hatte Mühe genug, die eine Handlung in das vorgeschriebene Gewand zu bringen; es konnte also die Forderung, sich auf eine Handlung zu beschränken, der Gottschedischen Schule nur angenehm sein[135]). Mit diesen für die Tragödie äußerst wertvollen Ergebnissen will Krießbach vor allem sagen: Während die Franzosen durch die strenge Forderung der drei Einheiten zur seelischen Vertiefung des Dramas geführt werden, fehlt den Gottschedianern gerade eben diese Vertiefung, die erst die deutschen Klassiker bringen sollten.

Für das Lustspiel trifft diese Feststellung nicht in vollem Umfange zu. Von den Lustspielen fordern wir nicht unbedingt die seelische Vertiefung, sondern geistreiche Schürzung der Handlung, und daher erscheinen uns die wertvolleren Lustspiele des Rokoko trotz ihrer Blässe (s. O. Walzel) weit genießbarer als die Dramen. Das gilt vor allem auch für Schlegel. In den meisten seiner Lustspiele finden wir kaum eine Nebenhandlung. Sie entsprechen also dem, was Krießbach für die Dramen festgestellt hat. In den beiden letzten und reifsten Stücken aber tritt uns je eine zweite, mit der übrigen Handlung gut verwebte Nebenhandlung entgegen. In der „Stummen Schönheit" ist das Erscheinen des Philosophen Lakonius noch nicht so unbedingt motiviert. Doch nehmen wir sein Auftreten und seine Vermählung mit der „Stummen" als possenhaften Schluß nicht ungern in Kauf. Im „Triumph der guten Frauen" dagegen tritt uns eine voll ausgeführte Nebenhandlung in dem zweiten Ehepaar von Juliane und Agenor entgegen. Die beiden Handlungen sind so miteinander verzahnt und bedingen sich so gegenseitig, daß eine wirkliche künstlerische Geschlossenheit erreicht wird. Wenn also Krießbach betont, daß in keinem der Dramen Duplizität der Handlung vorhanden ist, so müssen wir feststellen, daß in den Lustspielen, mindestens im „Triumph der guten Frauen", eine solche da ist. Wenn er die oberflächliche Verknüpfung der spärlichen Haupthandlungen mit den Nebenhandlungen in der „Schaubühne" betont, so sehen wir im „Triumph", daß hier gerade eine besonders enge Verknüpfung vollzogen ist. (Siehe Näheres in der Beschreibung des Aufbaus der Handlung in der Sonderbehandlung der letzten beiden Lustspiele.) Schlegel überragt hier, was Geschlossenheit des künstlerischen Aufbaus anlangt, seine eigenen weiteren Dramen wie die aller übrigen Gottschedianer.

[134]) Critische Dichtkunst, Seite 573.
[135]) Seite 64.

7. Schlegel und Holberg

Schlegels Lustspiele werden von Walzel und anderen Literarhistorikern in nahen Zusammenhang mit den Stücken des genialen dänischen Lustspieldichters Holberg gebracht. Schlegel hat nach eigenen Angaben seine Motive von folgenden Dichtern entnommen: Molière, Steele, Regnard und Destouches[136]). Nur die „Pracht zu Landheim" weist als einziges Stück Verwandtschaft zu Holbergs „Jean de France" auf. Schlegel hat immer nur Motive übernommen, die bei den betreffenden Dichtern nur nebenbei erwähnt werden[137]). Nach seinem Vorbild hat auch Lessing gearbeitet, worauf Walzel ebenfalls hinweist[138]). In den Motiven ist also nur ein einziges Stück auf Holberg zurückzuführen. Nun können wir aber den Plan der „Pracht zu Landheim" nicht genau überschauen. Die eine Hauptperson darin ist der junge, aus Paris zurückkehrende Baron, der nur schlechtes Französisch und schlechte Sitten mitgebracht hat und damit in gewisser Hinsicht dem Titelhelden der dänischen Komödie ähnelt. Im übrigen aber ist der Gang der Handlung im „Jean de France" wesentlich anders als in der „Pracht zu Landheim". Da dieses Motiv aber damals gewissermaßen in der Luft lag[139]) und wir bei Schlegel auch in seinen Trauerspielen eine nationale deutsche Gesinnung feststellen können, so ist der Beweis, daß Schlegel das Motiv von Holberg übernommen habe, nicht unbedingt zwingend.

In der Ausarbeitung des Stoffes unterscheidet sich jedenfalls Schlegel ganz wesentlich von Holberg. Schlegels Stücke spielen, außer der „Pracht zu Landheim", deren Schauplatz ein heruntergekommener Landhaushalt ist, durchweg im höheren Bürgertum, während Holberg seine Stoffe mit Vorliebe dem niedrigen Bürgertum, dem Handwerker- und Bauernstand, entnimmt. Holberg erfüllt seine Lustspiele mit einer Fülle von äußerst wirksamen burlesken Szenen, Prügeleien und dergleichen, während Schlegel grobkomische Szenen bewußt meidet. Ihm kommt es vielmehr auf das Herausarbeiten von Charakteren als auf die Gestaltung einer possenhaften Handlung an. Dem gesitteten Sachsen fehlt der rücksichtslose Griff, mit dem Holbergs Trunkenbolde, politisierende Kannengießer, Klatschweiber, Dirnen und andere mit derbem Humor auf die Bühne stellt. Holberg eilt von einer derbwirksamen Szene zur anderen. Schlegel bereitet die Szenen sorgfältig vor und führt sie gemäßigt durch.

Bei den Charakteren der ersten beiden Lustspiele Schlegels könnte man noch am ehesten Anklänge an Holbergs Gestalten finden, weil

136) a. a. O. Auch die moralischen Wochenschriften gaben ihm manche Anregung.
137) Dies zeigt sich besonders im „Geheimnisvollen" und im „Geschäfftigen Müßiggänger".
138) a. a. O. Seite 87.
139) Auch die „Hausfranzösin" der Gottschedin geißelt die Franzosennachäfferei, wenn auch in einer platten und pedantisch-lehrhaften Weise.

ja hier noch eine Fülle von Einzelheiten die Stücke lebendiger machen soll. Aber auch diese Charaktere sind ungleich polierter als die Holbergs. Dasselbe gilt auch für die Nebenrollen, vor allem die Diener. Das Ärgste, was sich bei Schlegel eine Dienerin herausnimmt, ist, daß sie auf der Laute ihres Herrn spielt[140]). (Über den Diener, der am Schluß der „Pracht zu Landheim" sich als Dieb entpuppt, wissen wir leider nichts Genaueres, wir sehen nur, daß er sich täppisch und ungeschickt in den Aufträgen zeigt, die er erledigen soll.) Der Diener im „Geheimnisvollen" sucht sich in das Vertrauen seines Herrn einzuschleichen, ist aber sonst weder durch charakteristische Dummheiten noch durch Derbheit ausgezeichnet, und Kathrine im „Triumph der guten Frauen" ist, wie schon seit Jahrtausenden üblich, lediglich die Vertraute ihrer Herrinnen Hilaria und Juliane, sonst aber völlig unkomisch. Nur in drei kurzen Szenen des fünften Aktes tritt uns eine recht komische Alte entgegen, der wir am ehesten Holbergische Züge zusprechen können. Sie ist frech, großsprecherisch und unsauber und wirkt in dem sonst so gesitteten Kreis doppelt derb. Solche derbe Züge aber konnte Schlegel in den Stücken vor Gottsched und zum Teil zur Zeit Gottscheds genau so beobachten, wie an Holbergs Dramen. Außerdem ist bei Holberg jede Person derbkomisch. Schlegel schildert dagegen in seinen letzten beiden Lustspielen Frauen, die dem Ideal seiner Zeit entsprechen und durchaus edle Grundzüge zeigen. Auch hier konnte Holberg für Schlegel kein Vorbild sein, da er, ein Feind der Frauen, nicht imstande war, hervorragende Vertreter des weiblichen Geschlechts zu zeichnen.

Holberg beobachtet zwar oberflächlich die drei Einheiten und macht sich sogar im „Ulisses von Ithaka oder eine deutsche Komödie" über das vorgottschedische barocke Lustspiel lustig, er nimmt es aber besonders mit der Einheit des Ortes nicht allzu genau, wie es uns sein Stück „Jeppe vom Berge" zeigt. Die Handlung dehnt er mitunter über zwei Tage aus. Schlegel dagegen legt von vornherein seine Stücke, wie wir gezeigt haben, aufs genaueste nach den von den Franzosen übernommenen Regeln an. Er motiviert aufs peinlichste jedes Auf- und Abtreten und beobachtet gleichfalls genau die Einheit der Zeit. Was den Stil anlangt, so unterscheidet sich Schlegel schon durch seine Verteidigung der Komödie in Versen von dem Dänen, und in seinen Prosakomödien fehlt die Derbheit der Sprache, die ein besonderes Charakteristikum des Holbergischen Stiles (Anspielungen auf fäkalische und sexuelle Dinge, Flüche und Verwünschungen) darstellt. Als einzige Ausnahme könnte man im „Geschäfftigen Müßiggänger" eine Szene ansehen, in der der mit Recht erzürnte Vater gegen Stiefsohn und Frau ausfällig wird[141]).

[140]) III, 2
[141]) IV, 1.

Eins freilich hat Schlegel mit Holberg gemeinsam: den schlichten und von vornherein meist leicht zu überschauenden Plan seiner Stücke. Dies aber hat er nicht nur mit dem Dänen, sondern ebenso mit seinen deutschen Zeitgenossen und vor allem mit den Franzosen, wie Destouches und Molière, gemeinsam.

Es ergibt sich also: So sehr wir es dem begabten Schlegel wünschen möchten, daß er sich auch den genialen Holberg zum Vorbild genommen hätte, so hat er doch mit ihm nur einige wenige Züge in Motiven, Charakteren und Sprache gemeinsam. Es ist daher völlig abwegig, davon zu sprechen, daß Schlegels Lustspiel „von Holberg ganz beherrscht" ist. Dem feinsinnigen Sachsen lag es viel näher, bei den gleichzeitigen Franzosen und Engländern Anregungen zu suchen und zu finden.

8. Schlegel und die Franzosen

Wie wir vorstehend gezeigt haben, ist die geistige Beziehung, die Schlegel zu Holberg hat, eine sehr lose. Es liegt näher, Fäden zu suchen, die zu denen führen, deren Theorien er studierte und bei denen er sich seine Motive holte: den Franzosen. Er hat sich, wie wir aus den Andeutungen, die er mehrfach über die Herkunft seiner Stoffe machte, entnehmen können, besonders mit Molière und Destouches beschäftigt.

Die Zeichnung der Charaktere in den ersten Stücken Schlegels entspricht mehr Molière, so etwa der „Geschäftige Müßiggänger" und der „Geheimnisvolle", deren Titelhelden sich beide im Verlauf des Stückes nicht ändern, sondern ihre skurrile Absonderlichkeit beibehalten und entfalten.

Suchen wir ein Vorbild für die graziöse Anmut, mit der Schlegel seine „Stumme Schönheit" gestaltet, so kommt vor allem Destouches in Frage. Die spielende Leichtigkeit des Dialogs konnte er von diesem ganz besonders lernen, hatte er doch dessen Lustspiel „Le Glorieux" in guten, flüssigen Alexandrinern übersetzt und dabei die vielen geistreichen Bemerkungen Destouches in lebendiger Sprache wiedergegeben. Wenn Schlegel auch in der „Stummen Schönheit" sich den geistreichen Ton des Franzosen zum Vorbild genommen hat, so ist doch unbedingt zu betonen, daß er das Stück viel sicherer und klarer gefügt hat als Destouches das seine. So verschwindet im „Glorieux" eine wichtige Person — der Gegenspieler des Titelhelden Philinthe — ohne ersichtlichen Grund, und die ausgedehnten Reden der Diener sind für die Handlung meist ohne jede Bedeutung, während in dem Schlegelschen Lustspiel jede Person und jeder Satz notwendig sind. Ähnliche geistreiche Züge bemerken wir bei Schlegel im „Triumph der guten Frauen", wo Hilaria als ihre angebliche Schwester ihrem Gatten Nikander eine edlere Auffassung von der Ehe vorträgt und damit seine geistige Wandlung einleitet. Diese Bekehrung ist das Ziel, worauf Hilaria von

Anfang an hinarbeitet, während bei Destouches die Bekehrung des prahlerischen Grafen mehr unter äußerem Zwange und recht unvermittelt unmittelbar am Schluß des Stückes vor sich geht.

Wie wir bereits feststellten, kann Schlegel in bezug auf die Frauengestalten von Holberg nichts gelernt haben, aber bei Destouches finden wir ein Stück, in dem eine „gute" Frau dargestellt wird, die es auch von vornherein darauf anlegt, den Mann, den sie liebt, zu bessern. Es ist die „Tugendhafte Betrügerin"[142]). Diese Frau betrügt zwar ihren Geliebten, jedoch zu einem guten Zweck. Sie kauft unter falschem Namen seine Güter, die er verschleudert, um Geld für seine prunkvollen Gelage zu haben, läßt sich unerhörte Geschenke machen, damit das Geld nicht in die Hände seiner habgierigen Freunde fällt, um ihn dann, als er ruiniert ist und ihn einer nach dem anderen verläßt, von seiner Verschwendungssucht und seiner falschen Lebensauffassung zu bekehren. Die geistige Verwandtschaft der edlen Schlegelschen deutschen Frauen mit den edlen französischen Frauen des Destouches ist nicht zu verkennen.

Mit dem Bekehrungsproblem stehen wir an der grundsätzlichen Scheide von Barock und Rokoko. Während Molière seine Charaktere in statischer Anlagebreite entfaltet, so wie in der barocken Musik ein Thema den ganzen Fugen- oder Arienssatz in immer neuer Abwandlung erfüllt, setzt in der Aufklärung, die ja auch starke pädagogische Tendenzen hat, den Menschen läutern und bessern will, jener entscheidende Vorgang ein, der dann über die Klassik zum modernen Entwicklungsroman und Entwicklungsdrama hinführt. Auch hier, wie in so vielen anderen Dingen, steht unsere Zeit auf den Schultern der so viel geschmähten Aufklärung. Das Streben nach Darstellung von Entwicklungsvorgängen lag damals in der Luft, war eine Forderung der Zeit. Dies zeigt wiederum besonders eindrucksvoll die äußerst interessante Parallele mit der Musik. Genau zur selben Zeit beginnt sich in der Sinfonie das zweite Thema herauszubilden, das aus dem ersten entwickelt wird[143]), womit das Prinzip der modernen Sinfonik geschaffen war. Genau wie in der Literatur ist die Einführung des Entwicklungsprinzips die Vorbedingung der Klassiker, Beethovens, letzten Endes auch Wagners, Bruckners und Richard Strauß'. Jahrelang haben sich die Musikgelehrten darüber gestritten, wer nun eigentlich dieses Prinzip zuerst aufgestellt und wer es übernommen habe, und heutzutage sieht man, daß das Auftreten derselben Erscheinung an verschiedenen Orten nicht unbedingt gegenseitige Beeinflussung zu bedeuten braucht, sondern daß es das Ergebnis der gleichen Zeitbedingung ist.

Im Lustspiel ist Schlegel der erste in der deutschen Literatur, der die Änderung und Läuterung eines Charakters darzustellen unternimmt. Das der erste Versuch noch nicht zu einer völlig befriedigenden Lösung

[142]) „Der Verschwender oder die ehrliche Betrügerin", „Schaubühne", III. Bd., 1741.
[143]) Stamitz in Mannheim, Wagenseil in Wien u. a.

führen konnte, liegt auf der Hand. Es erscheint aber keineswegs notwendig, Schlegel hierbei unbedingt mit Destouches in Zusammenhang zu bringen.

Zusammenfassend kann man sagen, daß Schlegel für seine Stoffe und deren Durchführung zweifellos manche Anregung von den Franzosen erhalten und sich für seine Dialogführung an ihnen geschult hat; es muß aber unbedingt betont werden, daß er bei der Durchführung seiner Lustspiele durchaus selbständig vorgegangen ist und er weit bühnengewandter und sicherer erscheint als Gellert und selbst der junge Lessing, die ihm manche Anregung verdanken[144]). Beide überragt er auch an Leichtigkeit und Gewandtheit des sprachlichen Ausdrucks.

9. Schlegel als Vorläufer des Klassizismus

Mit gutem Grund beginnt Oskar Walzel sein Werk über den deutschen Klassizismus mit Gottsched, beginnt doch mit diesem Mann und seinem Kreise die Entwicklung des deutschen Geistes jene Züge anzunehmen, die zum Klassizismus führen. Und da Johann Elias Schlegel anfangs stark unter dem Einfluß Gottscheds stand und später über ihn hinauswuchs, finden wir in seinen Lustspielen eine Reihe von Zügen, die mit den besonderen Merkmalen, die Walzel für die Klassik aufzeigt, übereinstimmen. Daß Schlegel deutsches Leben künstlerisch gestaltet, ist nicht unbedingt ein klassischer Zug, aber ohne Zweifel ein Verdienst. In seinen späteren und reiferen Werken hat sich, wie auch Walzel betont, diese deutsche Färbung etwas verloren, dafür aber eine Charakterwandlung der männlichen Figuren unter dem Einfluß edlen Frauentums vollzogen. Dieser Zug schöner Innerlichkeit weist, wie wir schon oben betonten, stark auf den Klassizismus hin. Es wird hier mit der starren Affektenlehre, die die gesamte Kunst des Barocks kennzeichnet und die am Ende des Rokoko überwunden wird, gebrochen. So steht Schlegel in seinem letzten Lustspiel am Eingang einer neuen künstlerischen Epoche, die eben ihren Höhepunkt in der Klassik findet. Auch in diesem reifen Werk sucht er durch bewußte künstlerische Gestaltung und Formung einen fühlbaren Abstand von der Wirklichkeit zu erreichen, wie er es ja auch in der Abhandlung „Über die Komödie in Versen" betont. Wenn ihn also Walzel mit Recht als einen der ersten unbedingten Vertreter der Lehre bezeichnet, „daß die Schöpfungen der Kunst Idealität haben sollen, der Lehre, auf der sich der deutsche Hochklassizismus und die Romantik aufbaut"[145]), so hat Schlegel in seinen letzten Lustspielen auch *dichterisch* die Klassik vorbereiten helfen, und das nicht nur in der Einführung des Verses in der „Stummen Schönheit", die Walzel anführt, sondern vor allem auch in

[144]) Lessing: dem „Jungen Gelehrten", Gellert: Die „Betschwester".
[145]) a. a. O. Seite 85.

der Gestaltung seiner Frauencharaktere, denen er eine gewisse sittliche Größe und menschliche Freiheit zu geben weiß. Weiter führt Walzel noch als besonderen Charakterzug des deutschen Klassizismus den bürgerlichen Grundzug an. Wie wir oben zeigten, sind Schlegels früheste Lustspiele aus genauer Beobachtung des bürgerlichen Lebens hervorgegangen. Sie verraten zunächst auch eine gewisse Enge bürgerlicher Anschauungen, die sich aber in den späteren Lustspielen, die auch durchaus bürgerliche Stoffe behandeln, verliert und einer höheren Anschauung edleren Menschentums Platz macht. Auch hier spüren wir eine Vorahnung späterer Humanitätsanschauung.

Die frühen Lustspiele Schlegels sind in den Charakteren verhältnismäßig bunt und farbig angelegt („Müßiggänger"), obgleich sie, gegen barocke Charaktere gehalten — man denke etwa an Gryphius — schon blaß anmuten. In seinen späteren Lustspielen wird Schlegel, wenn auch nicht unlebendig, so doch recht zurückhaltend, er vermeidet alles Derbe und Possenhafte, und wenn Walzel als einen besonderen Charakterzug des deutschen Klassizismus die Farbenarmut anspricht, so können wir auch in dieser Hinsicht Schlegel einen Wegbereiter des neuen Zeitalters nennen.

Walzel sieht ein weiteres Charakteristikum der Klassik in der Kunst der schlichten Umrisse. Wie wir schon oben betont haben, bringt Schlegel in seinen ersten Lustspielen eine Fülle von charakteristischen Einzelzügen, während er in den späteren und reiferen Stücken, besonders in seinen Frauengestalten, schlicht umrissene, aber dafür großzügiger angelegte Charaktere bietet.

Wir sehen also, daß die beiden letzten Lustspiele alle besonderen Kennzeichen in Ansätzen zeigen, die Walzel an dem deutschen Klassizismus aufweist.

W i r können noch ein besonderes klassizistisches Zeichen hinzufügen, das Walzel weniger herausgearbeitet hat: das der künstlerischen Form. Die frühen Lustspiele verraten noch etwas die barocke Formfülle, die die Werke des 17. Jahrhunderts auszeichnet. Allerdings ist Schlegel, wie ich darzulegen versucht habe, dieser Form anfangs nicht Herr geworden. Mit wachsender künstlerischer Einsicht und Reife aber hat er ebenmäßig schöne, schlichte Formen zu gestalten und zu erfüllen gewußt, die schon eine Ahnung von den reifen, schlichten und dabei großen Formen, wie sie Goethe und Schiller in ihren Meisterwerken gestaltet haben, in uns aufkommen lassen.

Mit Recht kann man also den Lustspieldichter Johann Elias Schlegel einen Vorläufer und Wegbereiter der deutschen Klassik nennen. Wenn auch auf diese seine Stellung bereits von einigen führenden Männern der deutschen Literaturgeschichte hingewiesen worden ist, so war es doch notwendig, sie im einzelnen darzustellen und zu begründen.

Lebenslauf

Am 1. Januar 1908 wurde ich in Glatz geboren. Ich besuchte die Mittelschule in Rosenberg OS. Nach der Flucht meines Vaters vor den Franzosen, während der Abstimmungszeit, besuchte ich die Städtische Oberrealschule in Freiburg (Schles.), an der ich 1930 die Reifeprüfung bestand. Anschließend studierte ich an den Universitäten München und Breslau Deutsch, Geographie und Englisch und bestand im Januar 1937 mit der vorliegenden Arbeit das Examen rigorosum. Seit 1. April 1937 bin ich bei der Schlesischen Tageszeitung als Schriftleiter i. A. beschäftigt.

Herbert Rodensels

Breslau, den 1. Januar 1938.